

10.18132/LFZE.2012.16

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

SAMUEL SCHEIDT VOKÁLIS ÉS
BILLENTYŰS MAGNIFICAT-
FELDOLGOZÁSAI

VARGA LÁSZLÓ

TÉMAVEZETŐ: KAMP SALAMON

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2011

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék	I
Bevezetés	III
1. Istentiszteleti és egyházzenei élet Halle templomaiban Scheidt korában	1
1.1. Scheidt tevékenysége Halle templomaiban	1
1.2. Az egyházzene beosztása Halle főtemplomaiban	2
1.3. A hallei egyházzene előadói	3
1.3.1. Kórus, kántor és Küster	3
1.3.2. Városi muzsikuskok	6
1.3.3. Udvari zenészek és az exercitium musicum	6
1.3.4. Orgona	7
1.4. Az alternatim praxis	9
1.5. Az istentisztelet	10
1.5.1. Az istentisztelet változásai a reformáció korában	10
1.5.2. Hogyan zajlottak az istentiszteletek Halléban?	11
1.5.2.1. Előesti vesperás	11
1.5.2.2. Mette	14
1.5.2.3. Mise	15
1.5.2.4. Ünnepi vesperás	19
1.5.2.5. Hétköznapi istentiszteletek	21
1.6. A reformátori eszmék megvalósulása Halléban	21
2. Magnificat-feldolgozások Scheidt kortársainak művészetében	23
2.1. Giovanni Gabrieli	23
2.2. Michael Prætorius	25
2.3. Johann Hermann Schein	29
2.4. Claudio Monteverdi	29
2.5. Heinrich Schütz	31
3. Magnificatok a <i>Concertus sacri</i> ban	33
3.1. Samuel Scheidt vokális Magnificat-feldolgozásai	33
3.2. A <i>Concertus sacri</i> ről általában	34
3.3. Magnificat-feldolgozások a <i>Concertus sacri</i> nagy concertóiban	36
3.3.1. Hangnem, összeállítás és térbeli elhelyezkedés	36
3.3.2. A nagyszabású concerto jellegzetességei	39
3.3.3. Exsultatio és proportio tripla	39
3.3.4. A teljes együttes szerepéről	40
3.3.5. A hangszerek használata	44
3.3.6. Cantus firmus-használat	46
4. A <i>Geistliche Konzerte</i> 3. és 4. kötetének Magnificat-feldolgozásai	53
4.1. A <i>Geistliche Konzerte</i> keletkezésének és kiadásának körülményei	53
4.2. A Magnificat tropizálásának hagyománya Johann Sebastian Bachig	58
4.2.1. A kétnyelvű éneklésről általában	58
4.2.2. Egy karácsonyi népszokás: a Kindelwiegen	59
4.2.3. Seckau cantional: egyszólamú Magnificat-tropusok	60
4.2.4. A 16. századi többszólamú tropizált Magnificatok	61
4.2.5. A tropizált Magnificat hagyománya a 17. században	66

4.2.6. Magnificat cum laudibus Lipcsében	69
4.3. Scheidt tropizált Magnificatjai	73
4.3.1. A kompozíciók felépítése és a beillesztett szövegek kapcsolata a canticum-versekkel	73
4.3.2. Zeneszerzői eljárások a három Magnificat-kompozícióban	80
4.3.2.1. „Mutetische Art”	80
4.3.2.2. „Madrigalische Art”	82
4.3.2.3. Érintetlen cantus firmus	84
4.3.2.4. „In mixto genere”	87
4.3.2.5. Falsobordone stílus	88
4.3.2.6. Homofón tételek	88
4.4. Német Magnificat a <i>Geistliche Konzerte</i> IV. részében	92
5. A <i>Tabulatura nova</i> Magnificatjai	96
5.1. A <i>Tabulatura nova</i> III. részéről	97
5.2. A Magnificat-ciklusok és az alternatim praxis	98
5.3. A Magnificat-ciklusok kialakítása	100
1. Függelék: <i>Ordo cantionum</i>	103
2. Függelék: Magnificat	106
3. Függelék: Deutsches Magnificat	107
4. Függelék: Mária hálaéneke	108
5. Függelék: Kottapéldák	109
A felhasznált kották bibliográfiája	134
Bibliográfia	137

Bevezetés

17 éves voltam, amikor életemben először hallottam orgonaművet Samuel Scheidttől. Megrendítő volt a találkozás az *Io son ferito lasso* című fantáziával. A kompozíció, amelyet Palestrina madrigáljának témájára írt a hallei szerző, számomra teljesen ismeretlen, de annál izgalmasabb hangzásvilágot és szellemet tárt fel. Addigi ismereteim a kora barokk muzsikáról leginkább Monteverdi madrigáljaira korlátozódtak. Diplomakoncertemen az említett fantázia volt a nyitódarab és hangversenyeimen azóta is szívesen játszom Scheidt műveit. Egyházzenei tanulmányaim idején találkoztam aztán a komponista concertóiival. Ekkor határoztam el, hogy doktori értekezésemben ezekkel fogok foglalkozni.

A *Geistliche Konzerte* 3. kötetének Magnificatjai, amelyekben német és latin szövegbetétek találhatók, mint Bach *Magnificatjának* első változatában, indítottak végül arra, hogy Mária hálaénekének feldolgozásairól írjak. Mivel pedig Scheidtnél a *Concertus sacri* és a *Tabulatura nova* szintén tartalmazznak ilyen darabokat, úgy döntöttem, hogy az összes Magnificat-kompozícióval foglalkozni fogok.

Érdekelt az is, hogyan épülhetett be az istentiszteletbe a concertáló zene. A liturgiára vonatkozó vizsgálódásaim során olyan sok érdekes információval találkoztam, hogy úgy gondoltam, nem felesleges azokat egy terjedelmesebb fejezetben közölni.

A német és angol nyelvű irodalomból kiragadott idézeteket magam fordítottam, ezért a jegyzetekben erre már nem hivatkozom. Ezzel ellentétben az énekverseket eredeti nyelven, vagy ha a ma használatos magyar protestáns énekeskönyvekben van fordításuk, azokkal együtt írtam le.

Függelékben közlöm a hallei liturgiával kapcsolatban oly fontos *Ordo cantionumot*, a Magnificat szövegének latin, német és magyar változatát, hogy a kompozíciók megismeréséhez segítséget nyújtsanak. A kottapéldákat is a függelék tartalmazza, mivel a két- és háromkórusos művek kottájának beillesztése a főszöveg tördelését megnehezítette volna.

1. Istentiszteleti és egyházzenei élet Halle templomaiban Scheidt korában

1.1. Scheidt tevékenysége Halle templomaiban

Samuel Scheidt élete folyamán Halle minden jelentős templomával kapcsolatba került. Igen fiatalon, 16 évesen, 1603-ban, de legkésőbb 1604-ben kezdett orgonistaként dolgozni a Moritzkirchében. Ezt az állását feltehetően 1608-ig töltötte be. Életének elhíresült momentuma, hogy valószínűleg 1607-ben Amsterdamba ment és Sweelincknél tanult. Amikor tanulmányai után hazatért, 1609 őszén lett udvari orgonista Christian Wilhelm örgrófnak, a magdeburgi székeskáptalan adminisztrátorának a szolgálatában. Feladata volt, hogy vasárnaponként a metten és a vesperáson orgonáljon a Moritzburg várkápolnájában, a Magdaléna-kápolnában. Abban az időben főként ezt használták a dóm mellett udvari templomként.¹

1619-ben vagy 1620 elején az adminisztrátor kinevezte Scheidtet udvari karmesternek² — „Fürstliche Magdeburgische” Hofkapellmeisternek. E felelősségteljes hivatalban is, amely mellett az udvari orgonista címet megtartotta, elsőrendű feladata volt az udvar énekes és hangszeres együttesével az egyházzenet ellátni. Christian Wilhelm 1625-ben Wallenstein csapatai elől menekülve elköltözött Halléból. Ennek eredményeként az udvari együttes összeomlott, Scheidt pedig állástalan zenész lett.³

Néhány év múlva a tanács — amely a város magas kulturális színvonalának megőrzésére és egyszersmind arra törekedett, hogy Scheidtet Hallében tartsa — döntése oldotta meg a mester élethelyzetét. A városi zeneigazgatói állást, ami addig nem létezett, számára hozták létre. 1628. február 22-én kötötték meg vele a szerződést. Kötelezettségei közé tartozott, hogy a város főtemplomában, „zu Unser lieben Frauen”, vagyis a Marktkirchében az egyházzenet gondozza. 1628. május 18-án lépett hivatalába. Director musicesként nem csak a város zenészei fölött, hanem a gimnázium kantorátusa fölött is rendelkezett, így szoros kapcsolatba került a város másik két főtemplomával, a Moritz- és az Ulrichkirchével és azok kántoraival.

¹ Lásd SERAUKY 1939, 9-11. p.; DOCHHORN 2005, Sp. 1217-1218; MAHRENHOLZ 1924, 1. p., ám ő későbbre teszi Scheidt tevékenységét a Moritzkirchében; ezt az adatot viszont MAHRENHOLZ 1963, Sp. 1627-1628. helyesbíti.

² Lásd MAHRENHOLZ 1924, 5-6. p.; SERAUKY 1939, 21. p.

³ SERAUKY 1939, 27. p., MAHRENHOLZ 1924, 15. p. és 1963, Sp. 1629., DOCHHORN 2005, Sp. 1219.

1630-ban elbocsátották állásából. Így sem hagyott fel azonban a templomi tevékenységgel: a Marktkirchében esetenként nászmisék zenei szolgálatát végezte.⁴

August von Sachsen herceg, az új uralkodó és adminisztrátor 1638 októberében vonult be Halléba és fogadta a város hódolatát. Mahrenholz és Serauky tényként fogadták el, hogy ezzel Scheidt újból — noha lazább kötődéssel — dolgozni kezdett udvari karmesteri hivatalában, melynek címét 1625 óta megőrizte.⁵ Dochhorn világít rá, hogy ezt okiratok nem bizonyítják.⁶ Mindenesetre a Serauky által idézett dokumentumok⁷ értesítenek arról, hogy 1638. október 18-án, a dómban az ünnepi istentiszteletet Scheidt koncertáló muzsikája ékesítette. Ez azonban egyedi alkalom volt, csakúgy, mint azok az ünnepek, amelyekkel kapcsolatban Mahrenholz valószínűsíti, hogy azokon Scheidt egy-egy művét előadták. 1650. augusztus 13-án hálaadó istentiszteletekkel ünnepelték a vesztfáliai békét; 1652. december 15-én pedig a közeli regensburgi országgyűlés miatt tartottak bűnbánati és könyörgő napot.⁸

1.2. Az egyházzene beosztása Halle főtemplomaiban

A hallei istentiszteletek rendjét, egyházi és kórusrendtartások, agendák, vizitációs jegyzőkönyvek, iskolai rendtartások legtöbbször általános, néha részletesebb határozatai alapján Mahrenholz és Serauky mutatják be.⁹ Még pontosabbá és élénkebbé teszi ezt a képet a halle-neumarkti Laurentiuskirche kántorának kéziratos lejegyzése az istentisztelet rendjéről, az *Ordo cantionum in templo S. Laurentij usitatus*.¹⁰ Noha ez a leírás a 16. század végén született egy Halle közvetlen közelében fekvő településen, mégis a záradék egyik megjegyzése bizonyítja kapcsolatát a városi rendtartással: „den diesse 4 gesenge werden in der ordnung in der stadt kirchen gesungen”.¹¹ Mahrenholz szerint kétségtelenül abból ered.¹²

⁴ SERAUKY 1939, 28-38. p.; MAHRENHOLZ 1963, Sp. 1629.; DOCHHORN 2005, Sp. 1219.

⁵ MAHRENHOLZ 1924, 26. és 55. p. és 1963 Sp. 1630.; SERAUKY 1939, 38-45. p.

⁶ Ezzel szemben felsorol néhány érvet az ellen, hogy Scheidt 1638 után valóban visszatérhetett az udvari karmesteri állásba: Scheidt 1625 után megtartott kapellmeisteri címét G. Olearius *Halygraphiája* (Leipzig, 1667) alapján tiszteletbeli címnek tartja; következő érve, hogy az 1638. október 17-től 19-ig tartó bevonulás és hódolás városi és nem udvari rendezvény volt. Továbbá megemlíti August herceg vonzódását Schütz stílusához, végül, hogy az udvari zene újjászervezéséről Johannes Olearius szuperintendens készített szakvéleményt és nem Scheidt. Lásd DOCHHORN 2005, Sp. 1220.

⁷ MAHRENHOLZ 1924, 26. p. és SERAUKY 1939, 38-40. p. Dreyhaupt *Pagus neletici...* című műve (Halle, 1749-1750), a Staatsarchiv Magdeburgnak a bevonulásról és a hódolatról szóló *Actája* és Weber *Inauguratio principiuma* alapján írja le az eseményeket.

⁸ MAHRENHOLZ 1924, 37. és 40-41. p. Idézi J. J. Moser *Corpus juris Evangelicorum* (Züllichau, 1737) című művét.

⁹ MAHRENHOLZ 1924, SERAUKY 1935, és 1939.

¹⁰ AMELN 1941, 58*-64*. oldalon található a teljes dokumentum és annak bemutatása.

¹¹ AMELN 1941, 64*: „ezt a négy éneket kell énekelni a városi templomok rendjében”.

¹² MAHRENHOLZ 1954, <10>. p.

Az *Ordo cantionum* Scheidt tevékenységénél korábban keletkezett ugyan, de a Halle városára érvényes *Kirchenordnung der Christlichen Gemein zu Halle*, 1543 rendtartásában sem annak 1640/60-ban végrehajtott revíziója, sem a Gustav Adolf által kezdeményezett *Kirchen-Agenda*, 1632 nem eredményezett az istentisztelet lényeges elemeit érintő változást. Továbbá, ha elfogadjuk Dochhorn vélekedését, a két rendelkezés idején Scheidt már nem viselt sem egyházi, sem udvari hivatalt. Tehát az ő korában a 1543-as rendtartás volt érvényben.

A dokumentum jelentősége abban áll, hogy magát az istentiszteleti gyakorlatot rögzíti és nem felülről hozott rendelkezéseket. Feltárja az alternatív előadásmód gazdagságát, az egy- és többszólamú kóruséneket, a gyülekezeti éneklést és az orgonajátékot illetően egyaránt. A legfeltűnőbb azonban az istentisztelet típusainak beosztása. A főistentiszteletnek és a vesperásnak háromféle rendjét alakították ki a vasárnapokra és ünnepnapokra: latin nyelvű, egyszólamú (choraliter); latin nyelvű, többszólamú (figuraliter) és német nyelvű. A három típusból öt hetes ciklust hoztak létre, amelyben az első és harmadik vasárnap a choraliter latin, a második és negyedik vasárnapon a német formát, míg az ötödiken a latin figuraliter változatot végezték.

Éppen Scheidt orgona- és kórusműveinek előadása miatt fontos, hogy a figurális zenélés Halléban is ciklikus beosztást követett. Már a reformáció korától az volt a szokás, hogy a város három főtemplomának egyikében, a Marktkirchében, az Ulrichkirchében és a Moritzkirchében váltakozva kellett ellátni a többszólamú zenét. Egy templomban így minden harmadik vasárnap adtak elő figurális zenét. Nagy ünnepeken mindhárom templom sorra került, míg kisebb ünnepeken az utóbbi két templom már nem részesülhetett a „Musik”-ban.¹³

1.3. A hallei egyházzene előadói

1.3.1. Kórus, kántor és Küster

Halle egyházzenejének legfontosabb résztvevői a gimnázium fiúkórusai voltak. Ez megfelelt annak az egész Németországra jellemző gyakorlatnak, amely már a reformáció korában elterjedt.¹⁴ A gimnázium kórusát több részre osztották, hogy a három templom zenei szolgálatát elláthassák. Az iskolai kórus (másnéven „die Knaben vagy „die Schüler”) két része egy szólamban énekelte a liturgikus énekeket és a ún. német éneket a prédikáció után, abban a

¹³ MAHRENHOLZ 1924, 52. és 54-55. p.; Serauky 1939, 31. 43. és 176-177. passim.

¹⁴ AMELN 1941, 58* p. és HERL 2004.

két templomban, amelyikben éppen choraliter kellett zenélni. Feladatuk volt még, hogy minden vasárnap részt vegyenek a metten, és temetéseken énekeljenek.¹⁵

Ugyanazon a napon a harmadik templomban, amelyikben az istentiszteleten figurális zenét szólaltattak meg, a tehetségesebb, zenében járatosabb fiúk szolgáltak, akik képesek voltak a többszólamú zene megszólaltatására. Ennek a kórusnak is több elnevezése volt. Stadtchornak azért nevezték, mert éneklésükért a diákok ingyenes ellátást kaptak, amelynek a költségeit a város fizette. A „Music”, „Chorus symphonicus” és a „Kantorei” elnevezés pedig — szintén a német gyakorlatnak megfelelően — a figurális éneklésre utal.¹⁶ Herl ismertetéséből láthatjuk, hogy általában élesen elvált egymástól a városi polgárság kantorátusa az udvari, professzionális énekesekből álló együttestől. Halléban — ahol természetesen szintén voltak az udvarban képzett zenészek, többek között Scheidt jóvoltából — éppen ellenkezőleg: a gimnáziumi Kantorei szoros kapcsolatban állt az udvari zenével. A három városi templom többszólamú zenéjének ellátása mellett a kantorátus egy részének az adminisztrátor udvarában, a Moritzburgban kellett hetente kétszer énekelni. Ezért a szolgálatukért is kaptak ellátást. A gimnáziumi Kantorei képezte az udvari énekes együttes magját. Scheidt udvari karmestersége idején hat koncertistával bővítette ki a kórust, hogy ezáltal tegye alkalmassá a koncertáló zenélésre. Természetesen director musicesként is hetente együtt dolgozott az gimnázium kantorátusával.¹⁷

Az énekes együttes — a középkori hagyományoknak megfelelően — a templom kórusában állt, vagyis a szentélynek a hajóhoz legközelebb eső részében. A templomhajóból rendszerint néhány lépcsőfok vezetett a szentélybe. Ide álltak a fiúk, vagy legalább egy részük. Sok helyen emelvényt (Chorempore) építettek a kórusnak a hajó és a szentély között.¹⁸ Ez az elhelyezkedés nagyon ideális volt: a kántor közvetlen kapcsolatot tudott tartani az énekesfiúkkal és a gyülekezettel is. Mindkettőt énekléssel, vezénnyelssel irányította. Az *Ordo cantionum*ban olvashatjuk:

[...] és amikor a nép éneklő a versét, mindig a kántornak magának kell elkezdeni és kottából együtt énekelni, hogy a nép hallja az ő hangját és ahhoz igazodjék, és neki a néphez kell fordulnia. Ha pedig kevesen vannak és a verset gyengén éneklők, vagy egyébként nem jól tudják az éneket (mint fenn a 10., 12. 15. számút), úgy a kántor egyedül énekeljen és minden fiút, aki olvasni tud, arra neveljen, hogy az

¹⁵ MAHRENHOLZ 1924, 52. és 54. p.; SERAUKY 1935, 194. p. és 1939, 99. p.

¹⁶ MAHRENHOLZ 1924, 52-53. p. és HERL 2004, 44-45. p. Utóbbi a német kantorátusok kialakulásának, feladatainak, életének leírását adja.

¹⁷ Lásd 13. lábjegyzet.

¹⁸ HERL 2004, 46-48. p.

énekeskönyvüket magukkal vigyék a templomba és együtt énekeljenek. És a tertiani a lépcsőfokra állhatnak és együtt énekelhetnek, egyedül hogy a taktushoz igazodjanak.¹⁹

Az idézetből az is látszik, milyen fontos volt, hogy a fiúk segítsék a kántort az énekvezetésben, különösen a kevésbé ismert énekeknél, amilyenek bőven akadtak még a 17. század elején is. Éppen a legalsó osztálynak, a „tertianinak” kellett ehhez a feladathoz a lépcsőre állnia.²⁰

A három templom kántora — az istentiszteleti énekvezetés fentiekben taglalt feladata mellett — végezte a gimnáziumban az elméleti és gyakorlati zeneoktatást minden diáknak, beleértve a Kantoreit is. Ezenfelül ők jártak a fiúkkal a temetési szolgálatokra, illetve a kantorátusfiúkkal az udvarba. Érdekes még Serauky feltételezése, hogy a harmincéves háború után az udvari énekesek kiegészítésére — Johannes Olearius szuperintendens javaslata alapján — esetleg Kießlinget, a Marktkirche kántorát (az ún. quintust) alkalmazták basszus szólóénekesnek.²¹

A kántort nem csak a kórus segítette a gyülekezeti ének irányításában, hanem a Küster is. A magyar katolikus szóhasználatban a sekrestyés, a protestáns gyakorlatban pedig az egyházfi, templomgondnok elnevezés felel meg ennek a tisztségnek. A Halléban 1641/42-ben lezajlott egyház- és iskolavizitáció határozata, a *Visitations-Abschied*, 1642 rendelkezett arról, hogy amikor a kántor a kórust vezényelte, a Küsternek kellett a gyülekezetet vezetni a saját éneklésével.²² A Küster, Custos, másképpen Opfermann efféle, Németországszerte elterjedt kötelességét Herl is leírja, illetve annak széles feladatkörét az 1581-es hoyai rendtartás megfelelő pontjaival illusztrálja. A kötelességek és tilalmak tizenöt pontjából a zenére vonatkozik, hogy az egyházfinak énekelnie kellett az oltári szolgálatban, tudnia kellett a leghasználatosabb hymnusokat latinul és németül.²³ A londoni lutheránus gyülekezet 1718-as rendtartása szerint pedig neki kellett kiválogatni az énekeket az istentiszteletre.

¹⁹ AMELN 1941, 62* p.: „... undt wen das volck singett ihren versch, sol der Cantor denselbigen allezeit anfahren undt so es von noten mit singen, undt damitt das volck seine stimme hore, undt sich darnach richte, sol er sich zum volck ... keren. So aber wenig volck vorhanden undt den Versch schwewchlich singett, oder sonst den gesang nicht wol kan (als da ist der 10. 12. undt 15.) sol der Cantor allein singen, undt sol der Cantor alle knaben, die lesen können do hin halten, daß sie ihre gesangbücher mit in die kirche nehmen, undt mitt singen. Undt können die tertiani auff die stufen stehen undt mit singen allein daß sie sich nach dem tact richten.”

²⁰ A kórusnak az ilyenfajta feladatairól általában: BLUME 1965, 40. p.

²¹ MAHRENHOLZ 1924, 52-53 p.; SERAUKY 1939, 43., 101. és 177. pp.; a kántor feladatairól HERL 2004, 43. p.

²² MAHRENHOLZ 1924, 55. p.; SERAUKY 1939, 93. és 102. p.

²³ HERL 2004, 41-42. p. A hoyai rendtartás számos rendelkezése (harangozás, templomtakarítás etc.) között érdekességként hat, hogy az istentisztelet alatt a templomban rohangáló és marakodó kutyákat, sőt a templom körül legelésző állatokat is a Küsternek kellett elzavarnia.

1.3.2. Városi muzsikuskok

Halle templomi zenéjéből a kórusok mellett a város alkalmazásában álló hangszeres muzsikuskok, a Stadtpfeiferek is kivették a részüket. Németországban — mint Magyarországon a szabad királyi városokban a 15-18. században — a céhekbe tömörült városi zenészeknek, akiknek jó néhány fúvós és vonós hangszeren kellett játszaniuk, számos feladata volt. A torony őrzése, az idő és tűz jelzése, toronyzene, hivatalos ceremóniák, királylátogatások zenéjének ellátásán kívül, részt vettek az istentiszteleti zenélésben csakúgy, mint iskolai ünnepeken, esküvőkön, lakodalmakon, keresztelekőn, temetéseken.²⁴ Halléban azonban a legfontosabb feladatuk az egyházzene ellátása volt, ezenfelül játszottak toronyzenét és teljesítettek esküvői szolgálatot. A kantorátushoz hasonlóan az udvarral is kapcsolatban voltak, azonban, mint látni fogjuk, ott is az istentiszteleti muzsikálás volt a kötelességük. A Stadtpfeifereknek már a 16. században is segíteni kellett az udvari zenélést. Ez a 17. században is így volt: az udvari capella összeomlása után (1625) annak két hangszeres zenésze maradt Halléban, ők visszatértek eredeti munkakörükbe és városi muzsikusként dolgoztak tovább. A harmincéves háború után az udvari hangszeres együttes újjászervezéséhez Johannes Olearius az öt Stadtpfeifert javasolta.²⁵

Scheidt városi zeneigazgatóként 1628-30 között a Ratsmusikot is irányította. Serauky joggal feltételezi, hogy a városi zene újjászervezése mellett, a hangszerállomány fejlesztését is szorgalmazta. Ezt tükrözi a tanácsi hangszerek inventárium, amelyet 1640 körül vagy korábban készítettek. Jellemző, hogy a felsorolt harmincnégy hangszer — schalmei, harsona, különböző hangfekvésű pommerek, dulciánok, görbekürtök, fuvalák, cinkek, trombiták — mellett egyetlen basszus viola található a jegyzékben.²⁶

1.3.3. Udvari zenészek és az exercitium musicum

A hallei udvar hangszeres muzsikusainak a Stadtpfeiferekhez hasonlóan az istentiszteleti zenélés feladatát kellett elsősorban ellátni. Természetesen rendszeresen játszottak asztali zenét az adminisztrátornak, továbbá nagyszabású ünnepi események — fejedelmi látogatás, az új uralkodó bevonulása, keresztelekő — alkalmával. Abban az időben, amikor Scheidt udvari orgonista volt, az együttes négy trombitást („Drommether vom Schloß”) és öt kamarazeneszt

²⁴ BROCKHAUS RIEMANN 1979, S. 533-534.; SCHWAB 2001; BÁRDOS 1982 és 1983.

²⁵ MAHRENHOLZ 1924, 53. p.; SERAUKY 1939, 27-28. és 40., 42-43. passim.

²⁶ SERAUKY 1939, 29-30. p.

számlált — egyikük lantos, a másik hegedűs, a harmadik pedig „Fiedelist zu Hoff” volt, a maradék két muzsikuszak csak mint „Musicant zu Hoffe” van megemlítve a Serauky által idézett keresztelési jegyzékekben.

1615-16-ban Michael Prætorius, a wolfenbütteli udvar legfelső zenei irányítója volt a hallei capella „von Haus aus” vezetője. Vele Scheidt már 1614-től szoros munkakapcsolatban állt. Az együttest a sokat próbált angol hegedűs, William Brade bővítette, aki élete folyamán Koppenhágában a királyi capellában, több német fejedelemnél udvari zenészként, Hamburgban pedig Stadtpfeiferként dolgozott. Halléban 1618-ban tartózkodott. Scheidt mint udvari Kapellmeister a hangszeres együttes összetételét és létszámát is megváltoztatta: a két hegedűs, két violajátékos, két mélyvonós, két lantos mellett egy kornettjátékos és egy orgonista dolgozott.²⁷

Johannes Oleariusnak szuperintendensnek a Mahrenholz és Serauky által is idézett szakvéleményéből láthatjuk, hogy az istentiszteletekre gondosan fel kellett készülnie a zenészeknek:

Mellette emlékeztetnek, hogy arra vannak kötelezve, hogy Ő Fejedelmi Felsége kinevezett zenészei vasárnaponként és szerdánként a templomban hiánytalanul megjelenjenek, a heti zenei gyakorlatokból szombat esténként és szerdánként ne vonják ki magukat és ami a zene előmozdításához szükséges, lehetőség szerint szorgalmasan figyelembe vegyék.²⁸

Ezt a mai magyar átlagos istentiszteleti zenélésünkre nézve is figyelemre méltó utasítást Serauky a következőképpen nyugtázza: „Ez a rendszeresen szerdánként és szombat esténként lezajló exercitium musicum bizonyosan régebbi hagyományon nyugodott és a legjobb bizonyosságát adta annak az alaposságnak, amellyel az egyházzenei előadásokra felkészültek.”²⁹

1.3.4. Orgona

Az evangélikus egyházban orgonista és orgonazene reformáció korabeli lenézettsége és elutasítása után a 16. század végére egyenrangúvá vált az istentisztelet többi résztvevőjével és zenei elemével. A század első felében az orgonista, aki nem kapott intézményes képzést, mint

²⁷ SERAUKY 1939, 12-23. p.; MAHRENHOLZ 1963, Sp. 1628.; STEPHENSON AND HOLMAN 2001; DOCHHORN 2005, Sp. 1218.

²⁸ MAHRENHOLZ 1924, 28, p.; SERAUKY 1939, 42. p.: „Und sie dabey erinnert werden, das, sie auff erfordern, I. F. Durchl. Bestalten Musicantens Sontags und Mittwochs in der Kirchen unausbleibend erscheinen, dem wöchentlichen exercitio Musico Sonabends und Mittwochs sich nicht entziehen, und was zu beförderung der Music nötig mögliches fleißes in acht nehmen wolten.”

²⁹ SERAUKY 1939, 44. p.: „Dieses regelmäßig des Mittwochs und Sonnabends stattfindende exercitium Musicum beruhte gewiß auf älterer Tradition und stellte der Gründlichkeit, mit der die Kirchenmusikalischen Aufführungen vorbereitet werden, das beste Zeugnis aus.”

a kántor,³⁰ felekezetéhez és hangszeréhez illeszkedő irodalom híján intavolációkkal — orgonára átültetett vokális darabokkal — segített magán. Esetenként világi műveket (kocsmai és szerelmi énekeket, csatazenéket) játszott. Máskor egyénieskedése és virtuozitása, mely az istentisztelet rovására ment, váltotta ki az ellenségeskedést.³¹

Ezzel együtt mégis széles volt a hangszer feladatköre. Az orgona elsősorban az alternatim zenélésben — a kóruossal, gyülekezettel, pappal való sokoldalú váltakozásban bontakozott ki. Önállóan pedig a többverses énekekhez elő- és közjátékokat, az *elevatio* alatt rövid, halk zenét kellett rögtönöznie az orgonistának, az úrvacsora alatt pedig szabad kompozíciót. A gyülekezeti éneket sem a 16. században, sem Scheidt korában nem kísérte az orgona. Ezzel szemben a váltakozó előadásban a kórust támogathatta az orgona kísérete.

A 16. század második felében, a műzene — s vele az orgona — egyre nagyobb teret hódított az istentiszteleten, és teljes polgárjogot nyert, amint azt az *Ordo cantionum* is példázza. Az istentiszteleti orgonazene helyzetének változása a 16. században kéz a kézben járt a zenetörténeti változásokkal. Az intavolálás gyakorlatát kiszorították az egyedi kompozíciók, amelyeket jelentős, öntudatos, magukból alkotó zeneszerzők írtak és az orgonazenét a vokális zene színvonalára emelték. Ezzel összefüggésben az orgonista tekintélye nőtt, szociális helyzete javult az egyházi hierarchiában.

Scheidt orgonás életműve ebbe a zenetörténeti folyamatba illeszkedik: a *Tabulatura nova* harmadik kötetében orgonára komponált, az evangélikus liturgiába kapcsolódó darabokat találunk. A Moritzkirche helyzete a többszólamú zene elosztásában³² szükségessé tette az orgonista feladatkörének bővítését a liturgikus tételek és a Figuralchor helyettesítésével. Az orgonazene egyenértékű volt az istentisztelet énekléssel. Mivel a gyülekezet szoros kapcsolatban volt a liturgiával, mindenki tudta az illető istentiszteleti rész szövegét, amikor az orgona játszott. Ezért a mise fő részeit is átvehette, ezzel egyszersmind ünnepélyesebbé is tette a liturgiát. Ha pedig nem volt Figuralchor az ünnepi istentiszteleten, az orgona helyettesítette azt az énekek feldolgozásával és szabad kompozícióval. E feladatok ellátásához szolgál tételekkel a *Tabulatura nova* harmadik része.³³

Serauky szerint Scheidtnak — aki, később udvari karmester lett — az orgonista tevékenysége lendítette előre a hallei orgonisták felemelkedését. A hallei rendtartás revíziójának (1640/1660) rendelkezései már az aránytalanul megnőtt orgonazenét igyekeztek egyensúlyba hozni a gyülekezet éneklésével és a többszólamú zenével. Nemcsak az orgonálás

³⁰ HERL, 2004, 43. p.

³¹ BLUME 1965, 63-68. p.: az alternatim előadásról és az orgonazenéről.

³² Lásd 3. p.

³³ MAHRENHOLZ 1924, 55. p. és 1954, <9> p.

mértékét szabályozza a revideált rendtartás: „Nem is olyan szöveg nélküli és más darabokat kell venni és játszani, amelyek nincsenek a templom méltóságához és áhítatához szabva, hanem főként ismert, áhítatos és megindító, de tempore énekeket a fent említett kóruságenda szerint...”³⁴ A történelmi változások mellett — Mahrenholz szerint a kántorok ekkortájt szerényebb képzettséget birtokoltak³⁵ — Scheidt személye is szerepet játszhatott abban, hogy kántor és orgonista rangsora Halléban megfordult az előző korszak és más városokhoz viszonyaihoz képest. A század közepén a vizitációs jegyzőkönyvben olvashatjuk: „itt az orgonisták a kántorok felett uralkodnak”³⁶

1.4. Az alternatim praxis

Az orgonával, mint a 17. századi istentisztelet egyik jelentékeny résztvevőjével elérkeztünk a liturgikus zene előadásának legjellegzetesebb eleméhez, az alternatim gyakorlathoz. Az istentiszteleti zene előadóinak (pap, kórus, gyülekezet, orgona, hangszerek) váltakozása már a reformáció előtt is régi hagyománnyal rendelkezett. A lutheri egyházban általánosan elterjedt gyakorlat volt a reformáció idején csakúgy, mint Scheidt korában.

Luther elképzelése szerint a gyülekezet egyszólamú éneke volt a legfontosabb az istentisztelet zenéjében. Azonban a 16-17. században nem csak a rövid, hanem a sokverses énekeket is mindig végigénekelték, hogy megőrizték azok gondolati egységét. Ezt azonban nem hagyták teljes egészében a gyülekezetre, hanem a kórus és a hangszerek is bekapcsolódtak az előadásba.

Az alternatim praxis rendkívül gazdag lehetőségekben bontakozott ki Németország-szerte és kétségtelenül Halléban is, amint azt az *Ordo cantionum* is tanúsítja, de a hallei rendtartás is állandóan a váltakozó előadásra utasít.³⁷

A különböző kórusok, illetve kórus és gyülekezet közötti váltakozás egyszólamban a liturgikus tételek jellemzője volt. Mahrenholz mutatott rá, hogy az egyszólamú orgona váltakozása egyszólamú kórossal még a 17. század fordulóján is gyakorlat lehetett.³⁸ A liturgikus énekekben az orgona többszólamú játéka a pappal és a kórossal is váltakozhatott. A gyülekezet egyszólamú, kíséret nélküli énekére a hymnusokban, német énekekben,

³⁴ MAHRENHOLZ 1924, 54. p. és SERAUKY 1939, 100. p.: „So sollen auch nicht Textlose Fantaseyen und andere Stücke, so auff Kirchen-gravität und Andacht nicht gerichtet, sondern fürnemlich bekannte, andächtige und bewegende Gesänge, de tempore und nach obbemelter Chor—Agende, genommen und musiciret werden...”.

³⁵ MAHRENHOLZ 1924, 52. és 55. p.

³⁶ SERAUKY 1939, 178. p. és EBERL 1995: „Denn die Organisten hier über die Cantores herrschen”.

³⁷ MAHRENHOLZ 1924, 58. p.

³⁸ MAHRENHOLZ 1954, <9> p.

szekvenciákban a kórus vagy az orgona, vagy mindkettő válaszolgotott többszólamú tételekkel.

Középkori eredetű és a 16-17. században is elterjedt szokás volt, hogy a latin nyelven egyszólamban, vagy figurálisan éneklő kórus a gyülekezet egyszólamú, német nyelvű éneklésével váltakozott. A liturgikus énekekben, latin hymnusokban, sequentiákban, canticumokban a gyülekezet az illető ének német fordítását, vagy egy rokon ének verseit énekelte.³⁹ Ez a gyakorlat Scheidtnak a *Geistliche Konzerte* 3. kötetében található Magnificat-feldolgozásai miatt jelentős, mint később látni fogjuk.

A többszólamú zene mindig ünnepélyesebbé tette az istentiszteletet. Természetesen a nagy ünnepeket — az egyházi év főünnepeit és politikai eseményekhez kötődő istentszteleket — különösen gazdagon díszítették figurális muzsikával. Ilyenkor többkórusos műveket is előadtak,⁴⁰ melyekben a kórusok a capella és hangszerek támogatásával egyaránt énekeltek. Lantokkal, fidulákkal, blockflötékkel, görbekürtökkel, pommerekkel és dulciánokkal; cinkekkel, trombitákkal és harsonákkal erősíthették a kóruszólamokat — mindenekelőtt a cantus firmust — de helyettesíthették is azokat.

1.5. Istentisztelet

1.5.1. Az istentisztelet változásai a reformáció korában

A liturgia reformátori átalakítása után kevesebb istentisztelet maradt, mint a katolikus egyházban. Az ógyház rítusában a mise mellett az egész liturgikus napot kitöltő zsolozsmaórák láncolatába szerveződött az istendicséretet. A liturgikus nap az alkonyati imaórával, vesperással kezdődött. Ezt a hagyományt a reformátorok is átvették. Elhagyták viszont a completoriumot (lefekvés előtti hora), a virrasztó zsolozsmaórát (matutinum vagy vigilia), a hajnali dicséretet (laudes), a napkezdő, munkára készítő zoltározást (prima), valamint a napközi kishórákat: tertia, sexta, nona. Az éjszakai, hajnali, reggeli órák helyére, a hajnalban tartott Mette került. Délelőtt tartották a misét: melyben a legfőbb változás természetesen az átváltoztatás és az ehhez kapcsolódó liturgikus elemek elhagyása volt. A mise lefolyásában azonban alapvetően megőrizte a középkori hagyományokat. A liturgikus nap lezárása a vesperás volt.

³⁹ MAHRENHOLZ 1924, 50. p.; SERAUKY 1935, 206. p., BLUME 1965, 64. p., HERL 2004, 58. p.

⁴⁰ Dreyhaupt és Christian Weber leírása August herceg bevonulásáról, amikor Scheidt többkórusos műveit énekeltek. Lásd 2. p. és a 7. lábjegyzet.

Azonban nem pusztán az istentiszteletek számának csökkentéséről van szó. A középkori gyakorlat egyes tételeit, amelyek a többi imaórával elmaradtak volna, beemelték, átmentették a három istentiszteleti formába. A matutinumból az invitatoriumot, responzoriumot, a completoriumból a *Nunc dimittist* illesztették be a mettebe és a vesperásba. Jelentős változtatás továbbá, hogy minden istentiszteleten tartottak prédikációt, ami megfelel a reformátori elveknek, melyek a hirdetett Ige fontosságát hangsúlyozzák. Ezzel együtt nagy jelentőséget kaptak az igehirdetés köré szerveződő gyülekezeti énekek (bevezető és prédikáció utáni korálok). A gyülekezeti, anyanyelvű énekek a középkori liturgiában nem kaptak helyet, paraliturgikus elemek voltak. A reformáció korabeli és az ortodoxia korának istentiszteletében más jellegzetessége is volt a gyülekezeti éneknek: a liturgikus időtől és a gyülekezet, kórus énektudásától függően korálokkal helyettesíthették a liturgikus tételeket.

1.5.2. Hogyan zajlottak az istentiszteletek Halléban?

A hallei istentiszteleti rendet, Mahrenholz monográfiája alapján közlöm,⁴¹ amelyben a szerző a liturgikus nap rendjének leírásában az 1640/60-as revideált rendartást és részben az 1632-es *Kirchen-Agendát* követi. Ehhez kiegészítésként, magyarázatként kapcsolom Blume, Herl, Serauky és az *Ordo cantionum*⁴² megjegyzéseit, amelyek pontosítják illetve színesítik az istentiszteletről alkotott képet.⁴³

1.5.2.1. Előesti vesperás

Az előesti vesperást szombaton (Sonabend), illetve az ünnepet megelőző napon (Vorabend, heiliger Abend) tartották. Az istentisztelet délután kezdődött, kezdési időpontjáról nem kapunk pontos felvilágosítást.⁴⁴ Felépítése a következő volt:

Először két fiú intonálta az antifonát, melynek előadásmódjáról a *Chorordnung*, 1560 és a *Kirchenordnung*, 1640/60 rendelkezik.⁴⁵ Majd a psalmus de tempore következett, melynek

⁴¹ MAHRENHOLZ 1924, 48-51. p.

⁴² Lásd az 1. függelék.

⁴³ SERAUKY 1935, 201-204. oldalán a *Chorordnung*, 1560 alapján, 1939, 95-96. oldalon a *Kirchen-Agenda*, 1632 szerint írja le az istentiszteleteket. BLUME 1965, 33-38. p. és HERL 2004, 37-38. p. a liturgikus nap átlános ismertetése, az 54-68. oldalon pedig a liturgikus tételeket részletesebben ismerteti.

⁴⁴ *Kirchen-Agenda*, 1632: „a szokásos időben, délután vesperást kell tartani”.

⁴⁵ Az előadásra vonatkozóan BLUME 1965, 38. oldalon Lossius művét (*Psalmodia, hoc est cantica sacra, veteris ecclesiae selecta*, 1553) idézi: az antifonát „különlegesen kiválogatott és arra betanított fiúk” énekelték.

hosszúságáról és előadásáról a *Kirchen-Agenda*, 1632 bemutatásakor Serauky írja le, hogy a diákkórus énekelt 1-3 verszakot.⁴⁶ Ezután megismételték az antifonát.

A responzoriumot, amely az általános gyakorlatban az olvasmány után következett,⁴⁷ az orgona, előénekesek és kórus közötti váltakozásban végezték, ezután nagycsütörtökön a Lamentációt, visitatio ünnepén pedig a Magnificatot énekelték.

A német nyelvű olvasmányokat egy iskolás fiú olvasta fel. Míg a 16. századi rendelkezés csak nagyon általánosan arra utal, hogy latin és német nyelvű legyen a felolvasás, a revideált rendtartás német nyelvű olvasmányról rendelkezik. Az 1632-es agenda már kimondja, hogy az Újszövetségből legyen a lekcio. Ez magának az ünnepnek az evangéliuma volt.⁴⁸

Hymnus de tempore latinul. Ezt az éneket a kórus — esetenként hangszerekkel támogatva —, a gyülekezet és az orgona váltakozva adta elő, melyből a korális istentiszteleten az orgona kimaradt.⁴⁹ Az évközi időben a Trinitas-hymnust énekelték: *O lux beata trinitas*.⁵⁰

A textus felolvasását és a prédikációt megelőző praeambulum-éneket a *Fürstlich Magdeburgische Kirchenordnung*, 1652 így írja le:

[...] amikor a templomban az ének [...] hamarosan énekeltetik, a prédikátornak fel kell mennie a szószékre, majd keresztyén imádságra inteni a népet, hogy az Úr Istent és kegyelmét áldja és az ő Szentlelkének segítségét hívja ismert egyházi énekek által: *Herr Jesu Christ dich zu uns wend* etc. vagy *Nun bitten wir den Heiligen Geist* etc., arra a Miatyánkot etc. elmondani és a fő ünnepek idején is a mindenkor szokásos rövid dicsőítő éneket énekeltetni, majd szokás szerint az evangéliumot felolvasni és magyarázni.⁵¹

Tehát egy de tempore német éneket kellett énekeltetni. Az *Ordo cantionum*ból láthatjuk, hogy ezen a helyen megvolt a helye a többszólamú zenének. Még a korális istentiszteleten is az orgona önálló játéka vezeti be az igehirdetés előtti éneket, és ha az alternatív előadást a kórus önálló, többszólamú tétele váltja fel, annak kapcsolódnia kell a prédikációhoz.

⁴⁶ Általános gyakorlat volt, hogy az ócegyházi szokással ellentétben, amely öt zsoltárt írt elő, hogy háromra, vagy még kevesebbre csökkentették a zsoltárok számát. Lásd HERL 2004, 62. p.

⁴⁷ BLUME 1965, 38. p. Helyi szokás szerint választhattak a responzorium, hymnus és német ének között. Lásd HERL 2004, 63. p. és *Kirchen-Agenda*, 1632.

⁴⁸ BLUME 1965, 38. p.

⁴⁹ Magdeburgi város agenda, 1667.

⁵⁰ HERL 2004, 63. p. és *Ordo cantionum*.

⁵¹ MAHRENHOLZ 1924, 48. p.: „Wann in der Kirchen der Gesang ... bald ausgesungen soll der Prediger auff die Cantzel gehen das Volck zum Christlichen Gebet vermahren GOtt dem HErrn umb Gnade segnen und Beystand seines heiligen Geistes vermittelst der bekandten Kirchen-Lieder: HERR JESU CHRIST dich zu uns wend etc. oder Nun bitten wir den Heiligen Geist etc. anrufen darauf das Vater Unser etc. sprechen auch zur Zeit der hohen Festen den jedesmahl gebräuchlichen kurtzen Lob-Gesang singen und sodann das gewöhnliche Evangelium ablesen und erklären.”

Az istentisztelet következő része a felolvasás és prédikáció volt, amely után egy Figuralstück hangzott el: „ez után a szokásos időben orgonajáték”.⁵²

Németországban elterjedt szokás volt, hogy az ünnepeken a Magnificatot, míg a nem ünnepi napokon a litániát énekelték a prédikáció után.⁵³ Halléban a latin nyelvű Magnificatot az ünnepek rangja és a többszólamú zene beosztása szerint figurálisan adták elő a teljes karácsonyi és húsvéti ünnepkörben és egy-egy ünnepnapon.⁵⁴ Természetes, hogy a canticum Mariæ, a Magnificatot, amely a vesperás csúcspontját jelenti, alternatim énekelték, Halléban a különböző ünnepeknek megfelelően különböző zsoltártónusokon.⁵⁵ Éppúgy természetes az is, hogy az éneket egy latin antifona de tempore keretezte.

A litániát németül végezték böjtelő és nagyböjt idejében valamint az évközi időben.⁵⁶ A litániának — a *Kirchenagenda*, 1632 alapján — a felolvasott és énekelt változatát egyaránt elő lehetett adni az alább felsorolt napokon kívül egyes Bettagokon „és amikor ínség van”. Az 1643-as *Chorordnung* szerint azonban csak énekelve szólaltathatták meg, az oltár előtt térdelő négy fiúval váltakozva.⁵⁷

Gyertyaszentelő Boldogasszony napján pedig — amelyen a Magnificat és a litánia is elmaradt — az óegyház kompletoriumából kölcsönzött canticum Simeonist, azaz a *Nunc dimittist* énekelték, melynek szövege az ünnephez kapcsolódik.

A *Chorordnung*, 1560 szerint a kollektát és a verzikulust latinul kellett énekelni. A 17. századi rendelkezések viszont már a meggyökeresedett német nyelvű gyakorlatra hivatkoznak: „A kollektát annak verzikulusával együtt ezentúl, mint eddig is mindig németül kell énekelni a gyülekezet miatt, az agenda szerint.”⁵⁸

Latin nyelvű Benedicamus de tempore zárta az istentiszteletet, amely szintén lehetett figurális, ahogyan az *Ordo cantionum* példázza.

⁵² Magdeburgi város agenda, 1667: „darauf zu gewöhnlicher Zeit auff der Orgel gespielet.” Lásd MAHRENHOLZ 1924, 48. p.

⁵³ HERL 2004, 63. p.

⁵⁴ Adventtől gyertyaszentelő előtti vasárnapig; Gyümölcsoltó Boldogasszony; virágvasárnap; nagycsütörtök; húsvétól Szentháromság-vasárnapig; Szent János; Szent Mihály; az apostolok összes napján. Lásd MAHRENHOLZ 1924, 48. p.

⁵⁵ MAHRENHOLZ 1924, 56. p.

⁵⁶ Gyertyaszentelő utáni vasárnaptól Invocavit vasárnapig; virágvasárnap kivételével Nagyböjtben; Szentháromság vasárnapja utáni időben. A *Chorordnung*, 1560 szerint azonban a latin litániát kellett énekelni, de csak Gyertyaszentelőn és böjt első vasárnapján.

⁵⁷ SERAUKY 1939, 106. p. Az általános szokásról HERL 2004, 38. p.

⁵⁸ SERAUKY 1939, 104. p.: „Die Collecten mit ihren Versiculn sollen hinfüro, wie bißher, allewege in deutscher Sprache, wegen der Gemeine gesungen werden, nach der Agend.” Hasonlóképpen az 1640/60-es rendtartás: „németül, mint eleddig” („deutsch, wie bißher”), lásd MAHRENHOLZ 1924, 48. p.

1.5.2.2. Mette

Az ünnepnapokon és vasárnap hajnalban tartották a Mettét, más néven Frühhmettét. Nem véletlen, hogy az *Ordo cantionum* leírásából ez az istentisztelet kimaradt, mert Mettét csak városokban tartottak. Legtöbb liturgikus elemét az római egyház matutinumából merítette, de a laudes canticumát is beillesztették a hajnali istentiszteletbe. Összekapcsolhatták a hajnali prédikációval és a katekizmus tanításával a cselédek és szolgák miatt, akik a délelőtti misére nem tudtak elmenni.⁵⁹

A *Kirchenordnung der Christlichen Gemein zu Halle*, 1542/43 első fejezete, amely kizárólag a vasárnapi Mettével foglalkozik, pontosan erről rendelkezik. A Marktkirchében végezték a diakónusok az istentiszteletet — mely nyáron 4, télen 5 órakor kezdődött — a cselédek és a szolgák számára, akiknek más plébániákról is oda kellett jönni. Az éneklésben minden vasárnap legalább 15-16 diáknak kellett istentiszteleteként váltakozva részt venni. A prédikációval összekapcsolt egy órás istentiszteleten a katekizmust magyarázták. Ezért a rendelkezés Frühpredigtnek nevezi a vasárnapi Mettét.⁶⁰

A 17. századi revízióban a hajnali istentisztelet kezdési időpontját mind a nyári, mind a téli időszakban egységesen 5 órára szabták meg és a katekizmus-oktatást az evangélium magyarázatával váltották fel, hogy abból a cselédek is részesülhessenek.⁶¹

Invitatoriummal kezdődött a Mette adventben, a három főünnep első napján, Jézus megkeresztelkedésének ünnepén, gyertyaszentelőn, áldozócsütörtökön, Szentháromság vasárnapján, Szent János ünnepén. Más napokon antifonát és zsoltárt kellett énekelni latinul. Szokás szerint három zsoltárt énekeltek, mely után az de tempore antifoná megismételték.⁶²

Ezután az evangéliumot németül kellett felolvasni, vagyis evangélium-tónuson énekelni a Küsternek.⁶³

De tempore német ének következett, mely a más városok rendtartásaiban megjelölt responzorium helyére került.⁶⁴

A præambulum-éneket, mint az előesti vesperásban, váltakozva énekeltek.

A prédikáció természetesen az evangéliumhoz kapcsolódott. A Mettéken nem volt szokás figurális zenét előadni. Egyedül a *Chorordnung*, 1643 Marktkirchében fennmaradt

⁵⁹ HERL 2004, 37. és 65. p.

⁶⁰ SERAUKY 1935, 194. p.

⁶¹ SERAUKY 1939, 99. p.

⁶² *Kirchen-Agenda*, 1632 és BLUME 1965, 37. p. valamint HERL 2004, 65. p.

⁶³ *Chorordnung* 1560: Advent vasárnapjain: „a fiúnak lenn a kórusban kell olvasnia németül, hogy a nép láthassa” („soll der Knabe deutsch lesen unten im Chor, daß es das Volk sehen kann”). Lásd SERAUKY 1935, 201. p.

⁶⁴ Lásd BLUME 1965, 37. p. és HERL 2004, 65. p.

példányában találunk rá utasítást karácsony napjára: „a prédikáció után *In dulci jubilo* vagy egy Figuralstück”.⁶⁵

Mahrenholz ugyan a következő tételt csak mint prédikáció utáni éneket említi, ez azonban a *Chorordnung*, 1560⁶⁶ a *Kirchen-Agenda*, 1632⁶⁷ és az általános német szokások szerint minden bizonnyal az ógyház laudeséből átvett canticum Zachariæ volt: *Benedictus Dominus Deus*. Máskülönben miért is kellett volna utána antifonát énekelni?⁶⁸

Érdekes módon az ünnepi matutinumhoz kapcsolódó Te Deumot a revideált 1640/60-as rendtartás alapján Mahrenholz nem említi, míg a *Chorordnung*, 1560 karácsony napjára, Szent István ünnepére és gyertyaszentelőre az antifona visszatérésének helyére rendeli.⁶⁹ A *Kirchen-Agenda*, 1632 is rendelkezik a német Te Deum énekléséről, de a kollekta után.⁷⁰

A kollekta németül hangzott el, melyre a Benedicamus következett a gyerekek előadásában. Utóbbi helyére karácsonykor az *Allein Gott in Höh sei Ehr* lépett.

1.5.2.3. Mise

A vasárnapok és ünnepek legfontosabb istentisztelete a mise volt. A Messe vagy Tagamt a Mette után következő három óra hosszú úrvacsorás istentisztelet volt, amelynek középső harmadát a prédikáció és a hozzá tartozó énekek, imádságok töltötték ki.⁷¹ Halléban a főistentiszteletre utaló megnevezés a 16. századi rendtartás, valamint 17. századi revideált változatának 2. fejezetében is „Communion oder Ampt”, míg az 1632-es *Kirchen-Agenda* az „Ampts Predigt und Kommunion” kifejezést használja.⁷² A *Kirchenordnung* 1542/43 arról tanúskodik, hogy 10 és 11 óra között zajlott a teljes istentisztelet. Az 1640/60-as rendtartás azonban már a következőképpen rendelkezik:

Ami Communion oder Ampt cím alatt meg van szabva, megmarad az ő rendjében és használatában és az organisták és a director musicusok azon legyenek, hogy a prédikáció előtt az [a mise bevezető része] ne legyen túl hosszú, hanem tehát teljesüljön, hogy a prédikátor úrak a közönséges órában, 8-kor kezdeni

⁶⁵ SERAUKY 1939, 106. p.: „nach der Predigt *In dulci jubilo* oder ein figuralstück”.

⁶⁶ SERAUKY 1935, 201. p.

⁶⁷ Az agenda felajánlja egy ismert de tempore ének előadását is. SERAUKY 1939, 96. p.

⁶⁸ MAHRENHOLZ 1924, 49. p.

⁶⁹ Lossius rendjében csak a Te Deum található, vö. BLUME 1965, 37. p. Más helyeken viszont a laudes-canticumot vagy a Te Deumot, vagy az Athanasius-féle hitvallást énekelték: *Quicumque vult*. HERL 2004, 65. p.

⁷⁰ SERAUKY 1939, 96. p.

⁷¹ HERL 2004, 37. p.

⁷² SERAUKY 1935, 195. p. és 1939, 100. és 96. p. Az Amt szó értelme itt: szentmise.

tudjanak; Ezért a kántorok is és a diákok a hangszerekkel együtt a szokásos rend szerint Inf. lit.: E (E függelék) 7 óra előtt a templomban legyenek, hogy a lassú kezdés által a befejezés hosszúra ne nyúljon.⁷³

Az istentisztelet 7 órakor kezdődött. Világos a rendtartásokból, hogy a főistentiszteletet látták el a leggazdagabban figurális zenével, mely annak időtartamát alaposan meg is hosszabbította.

A misét de tempore introitus nyitotta meg⁷⁴ az ünnepes félévben, kivéve böjtelőben, amikor a német Benedictus volt soron: *Gelobet sei der Herr der Gott*. A Szentháromság vasárnap utáni időben viszont Athanasius hitvallásának német változatát énekelték, egyik vasárnap az első felét, következő vasárnap a második felét: *Wer da will selig werden*.⁷⁵ A kezdő ének váltakozó előadása azokon a vasárnapokon is természetes volt, amikor choraliter istentiszteletet tartottak. Az ünnepi istentiszteleten azonban figurálisan adhatták elő az antifona visszatérését a verzus és a doxológia után, illetve az egész introitust helyettesíthették egy orgona- vagy kórusmotettával.⁷⁶

Halléban ötfajta Kyrie volt meghatározva az egyházi évnek megfelelően,⁷⁷ azzal a megjegyzéssel, hogy „Háromszor, nem többször”.⁷⁸ A váltakozó előadásba a kórus és az orgona is bekapcsolódhatott figurális zenével.

A Gloriát a liturgus intonálta latinul, utána a kórus folytatta az „Et in terra” verstől váltakozva, ünnepeken figurális zenével. Nagyhéten természetesen ez a tétel kimaradt. A *Chorordnung*, 1560 apostolünnepekre az *Apostolicumot*, a 17. századi rendtartás pünkösdre a *Summumot* rendeli. Egyik sem ajánlja fel azonban, hogy a német énekkel helyettesítsék,⁷⁹ pedig a Mette záró tételénél láthattuk, hogy használták az *Allein Gott in der Höh sei Ehr*t. 1711 táján sem leváltották vele a latin Gloriát, hanem az után énekelték.⁸⁰

⁷³ SERAUKY 1939, 100. p.: „Was unter dem Titul von der communion oder Ampt gesetzt, bleibt in seiner Ordnung und Gebrauch, und sollen die Organisten und Directores der Music vor der Predigt sich befleißigen, das es nicht zu lang wehre, sondern also eintreffe, daß die Herrn Prediger zur ordentlichen Stund um 8 Uhr ihren Anfang machen können; Deßwegen auch Cantores und Schüler samt den Instrumentisten nach gewöhnlicher Ordnung Inf. lit.: E (Anhang E) vor Sieben Uhr in der Kirch seyn sollen, damit nicht durch langsames anfangen das endigen verlängert werde.”

⁷⁴ Magdeburgi város agenda, 1667: „Miután az orgonán elvégeztett a praeambulum”. Lásd MAHRENHOLZ 1924, 49. p.

⁷⁵ Mint láttuk, ezek a tételek Németország-szerte a Mette részei voltak. Talán a hajanli istentiszteletnél ezért nincs megemlítve a canticum. Halle-Neumarktban viszont az Athanasium a német nyelvű vesperás nyitó tétele.

⁷⁶ BLUME 1965, 33. p.; SERAUKY 1935, 202. p. és *Ordo cantionum*.

⁷⁷ *Kyrie Minus*: advent négy vasárnapján; — *Kyrie Summum*: karácsony, pünkösd, Szentháromság vasárnapján — *Kyrie Summum vel coronatum*: gyertyaszentelő — *Kyrie Paschale*: húsvétől Exaudi vasárnapig — *Dominicale*: a többi vasárnapon.

⁷⁸ SERAUKY 1935, 202. p. és MAHRENHOLZ 1924, 49. p.: „Dreimal und nicht mehr”.

⁷⁹ Miközben Halle-Neumarktban már a 16. század végén is megvolt ennek a lehetősége, a magdeburgi érsekség — melybe Halle is tartozott — számára a Gustav Adolf parancsára készített *Kirchen-Agenda*, 1632 is felajánlja azt.

⁸⁰ MAHRENHOLZ 1924, 49. p.

A német nyelvű salutatio, köszöntés után a kollektát latinul vagy németül mondták. Az erre következő epistolát a diakónusnak kellett énekelni az epistola-tónuson. Csakúgy, mint a Gloriánál, itt is alapvetően a latin nyelvű előadás volt a kívánatos, de a *Chorordnung*, 1560, miután közli a húsvéti epistola latin incipitjét, a következőt ajánlja: „[...] vagy németül, ahol nem akarnak latinul énekelni.”⁸¹

Az alleluját a fiúk énekeltek, böjti időben pedig helyette a traktust. Blume szerint az alleluja többszólamú előadása gyakorlat volt a reformáció korában,⁸² erre a hallei rendtartások nem utalnak. Érdekes ugyanakkor az alleluja előadására vontakozó megjegyzés Magdeburg város 1667-es ágendájából: „amelyet a fiúk intonálnak [...] az egyébként szokásos orgonajáték mellett”.⁸³

Figyelemre méltó az is, hogy Hallében még a 17. században is szokásos volt a sequentia éneklése nagy ünnepeken.⁸⁴ Ismét a *Chorordnung*, 1560 ad felvilágosítást az ének előadásáról: „Húsvét: [...] Alleluia Pascha nostrum immolatus, Victimæ Paschali laudes, Christ lag in Todes banden, 1. Vers. Először az orgonista játszik, azután a kórus énekel egy verset, utána a Custos a néppel egy verset.”⁸⁵ Az idézetben világos leírást kapunk a kevert nyelvű éneklésnek — az alternatim praxissal kapcsolatban már említett — igen elterjedt, Hallében is gyakorolt szokásáról.⁸⁶

Az epistola-éneket a kórus és a nép váltakozva énekelte németül, esetleg hangszerekkel és orgonával, amelyek a choraliter istentiszteleteken elmaradtak.

Az evangéliumot recitálva olvasták fel evangélium-tónuson. Meglepő módon Mahrenholz ismertetésében itt következik a salutatio,⁸⁷ mely ősidőktől fogva megelőzi az evangélium felolvasását.

Mind a *Chorordnung*, 1560, mind az 1640/60-as rendtartás bemutatásában sequentia következik a Credo előtt a főünnepeken, kórossal és hangszerekkel váltakozva. Azonban sem Serauky, sem Mahrenholz nem ír semmit arról, hogy itt mit énekeltek és milyen szokás volt ez. Utóbbinál csak annyit tudunk meg: „vagy ahol nem szokás, németül énekeljenek”.⁸⁸

⁸¹ SERAUKY 1935, 202. p.: „...oder deutsch, wo man nicht lateinisch singen will”.

⁸² BLUME 1965, 34. p.

⁸³ MAHRENHOLZ 1924, 50. p.: „welches die Knaben Intonieren ... neben dem sonst gebräuchlichen Orgelschlag”.

⁸⁴ Karácsonykor, húsvét idejében, pünkösdkor és Szentháromság vasárnapján.

⁸⁵ SERAUKY 1935, 202. p.: „Ostern ... Alleluia Pascha nostrum immolatus, Victimæ Paschali laudes, Christ lag in Todes banden, 1. Vers. Erst schlegt der Organist, darnach singt der Chor einen Verß, darnach der Custos mit dem Volck einen Verß”.

⁸⁶ Lásd 10. p.

⁸⁷ MAHRENHOLZ 1924, 50. p.

⁸⁸ Uo.: „oder wo mans nicht gewohnt, deutsch zu singen”.

A Credót a liturgusok intonálták latinul, a kórus folytatta a Patremmel egy szólamban. Azokon a vasárnapokon, amelyekre a figurális zene esett, többszólamú szabad kompozíciót játszottak a hitvallás helyett. Az *Ordo cantionum* és a *Chorordnung*, 1643 arról tanúskodnak, hogy a Credo intonációja nem maradt el sem a figurális zene esetén, sem akkor, amikor a német nyelvű hitvallással folytatták.⁸⁹ Az udvari istentiszteleteken a Figuralstück helye a Credo előtt volt.⁹⁰

A latin hitvallást a *Wir glauben all an einen Gott*, Luther hitvalló éneke követte. Az *Ordo cantionum* leírásában látszik, hogy az orgonának még a choraliter istentiszteleten is be kellett vezetni az éneket, vagy ehelyett egy „motettát”, többszólamú művet játszani. Ez Halléban is így volt. Scheidt feldolgozása a *Tabulatura nova* III. részében valószínűleg egy preludium volt az énekhez. Amint Mahrenholz kifejti, szerkesztése folytán alkalmatlan az alternatim előadásra: nem variációs, mint a kötet többi tétele; egy verset dolgoz fel; a cantus firmus a tenor és a basszus között váltakozik, talán, hogy lerövidítse a darabot. Egyébként is a hallei rendtartások a Glaubensliedhez nem írják elő az alternatim előadást, holott különben folyton arra utasítottak. Feltehetően a gyülekezet egyedül énekelte végig.⁹¹

A prédikáció bevezetését és a praeambulum-éneket úgy végezzék, mint az első vesperásban.

A prédikáció az ünnep evangéliumáról szól.

Ha úrvacsoráztak, akkor prédikáció utáni éneket⁹² énekeltek. Amikor nem úrvacsoráztak, akkor figurális zenét adtak elő vagy concertót. A *Chorordnung*, 1560 szerint úgy látszik a fordítottja is igaz volt: a nem ünnepi, figuraliter istentiszteleteken az úrvacsora elmaradt.⁹³ A 17. századi kórus-rendtartásban is több utasítást találunk arra, hogy az egyre növekvő mértékű vokális-hangszeres zenét a prédikáció után adták elő.⁹⁴ Továbbá arra, hogy az évközi időkben sok úrvacsorázó esetén a gyülekezeti énekek és a figurális zene is megfértek egymással: „finita concione” a *Verleih uns Frieden* éneket kell énekelni, „vagy egy rövid, megindító Figural-Stück adassék elő”.⁹⁵

Az 1560-as *Chorordnungban* a Sanctus előtt a *Vater unser, der du bist im Himmelt*, az úri imádságot a papnak az oltár előtt kellett énekelni, mindig németül és minden templomban

⁸⁹ SERAUKY 1939, 105. p.

⁹⁰ MAHRENHOLZ 1924, 51. p.

⁹¹ MAHRENHOLZ 1924, 58-59. p.

⁹² Az *Ordo cantionum* öt német éneket ajánl fel.

⁹³ SERAUKY 1935, 203. p.

⁹⁴ Advent vasárnapjain ilyenkor a Credo (ebben az esetben az apostoli hitvallás latin incipitje van megadva) el is marad; Johannistage és Visitatio ünnepén. Lásd SERAUKY 1939, 105. p.

⁹⁵ Uo.: „oder ein kurtz beweglich figural-Stück musiciret werde”.

ugyanazon a dallamon. Előtte az ünnepeken⁹⁶ *præfatiót* énekelt, utána pedig az „Unser Herr Jesus Christ” következett, az úrvacsora szereztetési igéinek bevezetése.⁹⁷

A három főünnepen a Sanctust latinul, máskor németül énekelte a kórus.

Az úrvacsoraosztás alatt német kommunió-énekeket énekeltek, amelyek után végül mindig a *Christe du Lamm Gottes* következett. Az *Ordo cantionum* a *Jesus Christus unser Heiland, der von uns*, valamint a 111. zsoltár, illetve a Sanctust helyettesítő *Jesaja dem Propheten das geschach* alternatim előadását javasolja. A latin nyelvű Sanctus énekléséről úrvacsora alatt az adventi vasárnapokon a *Chorordnung*, 1560 is rendelkezik.⁹⁸

Német nyelvű kollekta és áldás zárta a főistentiszteletet.

1.5.2.4. Ünnepi vesperás

Az ünnepeken és vasárnap délután vesperást tartottak, melyet a polifón éneklés és a német Magnificat tett ünnepélyesebbé. Németországban sok helyen vasárnap délután volt a katekizmus-istentisztelet. Ezen Luther katekizmus-tételeiről szólt a prédikáció, a gyerekek recitálva mondtak fel egy-egy tételt és annak magyarázatát, majd a tételhez kapcsolódó himnust énekeltek.⁹⁹ Jól példázza ezt az *Ordo cantionum* vesperásrendje.

Halléban azonban a katekizmus-istentisztelet a vasárnapi Mette volt, a vesperás megmaradt ünnepi istentiszteletnek. Halle reformátorai az istentisztelet kialakításában a wittenbergi 1533-as rendhez igazodtak. Erre utal a hymnus és német Te Deum alternatim előadása, a prédikáció beépítése és német Magnificat éneklése. A canticumot sub tono peregrino énekelték és a *Christum unser Heiland* antifonát kapcsolták hozzá. A 16. századi istentiszteleti rendtartásnak a vasárnapi vesperásra vonatkozó kevés adatából kiderül, hogy 1 és 3 óra között tartották és ez a 17. században sem változott.¹⁰⁰

A choraliter és figuraliter istentiszteleteknek a város három főtemplomára évenként elosztásától az egyházi évnek legalább két vesperásában eltértek. Lætare vasárnapján — megelepő a nap kijelölése — mindhárom templomban a passiót kellett énekelni többszólamban. Húsvétvasárnap pedig a vesperás elején Heinrich Schütz művét adták elő:

⁹⁶ Karácsonykor, gyertyaszentelőn, húsvétkor, áldozócsürotötökön, pünkösdkor, Szentháromság vasárnapján, Szent Mihály ünnepén.

⁹⁷ SERAUKY 1935, 203. p.

⁹⁸ Uo.

⁹⁹ HERL 2004, 64-65. p.

¹⁰⁰ SERAUKY 1935, 196. és 1939, 101. p.

Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung, 1623. Ez azonban csak 1643-tól bizonyítható, az *Chorordnung* rendelkezéseiből.¹⁰¹

Az ünnepnap i vesperás felépítése a német nyelvű olvasmányig megfelel az előesti vesperásnak.

A de tempore hymnushoz a *Chorordnung*, 1560 és a *Kirchenordnung*, 1640/60 gondosan megadja a liturgikus időszaknak megfelelő hymnusokat. A kórus latin nyelvű és a gyülekezet német nyelvű versei közötti váltakozás érdekes módon inkább a karácsonyi és nagybőjti időszakhoz kapcsolódott.¹⁰² Ezzel szemben böjtelő idején, virágvasárnap, a húsvéti időszakban, pünkösdkor, Szent János ünnepén és Szentháromság vasárnapja után a latin nyelvű hymnusokat a kórusra hagyták.¹⁰³ Szentháromság-vasárnap utáni időben két kórus váltakozására épült a *Te Deum laudamus* és annak német változata, a *Herr Gott dich Loben wir*. A korábbi rendelkezés szabja meg a német formát, a későbbi a latint.¹⁰⁴

A prédikáció bevezetése a præambulum énekkel az első vesperásnak megfelelően zajlott.

A *Chorordnung*, 1560 szerint a prédikáció az epistoláról szólt.

Ezt követte a prédikáció utáni ének: a *Chorordnung*, 1560 alapján és a *Kirchenordnung*, 1640/60 D függeléke alapján mindig a német Magnificat. Az E függelék viszont finomítja a rendelkezést: Magnificat németül — ünnepnapokon, azonkívül advent 3. vasárnapján, Vízkereszt utáni 5. vasárnap; Hetvenedvasárnap; Reminiscere; Laetare; Szentháromság utáni páratlan sorszámú vasárnapokon. A többi vasárnapon előírás szerint de tempore ének.

A német kollekta és verzikulus után latin *Benedcamus Domino* zárta az istentiszteletet.

¹⁰¹ MAHRENHOLZ 1924, 96. p. feltételezi, hogy a passiót maga Scheidt komponálta, méghozzá latin szövegre. Továbbá azt is gyanítja, hogy a Schütz-oratórium előadását is Scheidt szorgalmazta. Lásd még SERAUKY 1939, 105. p.

¹⁰² Advent: *Veni redemptor gentium* — *Nun komm der Heiden Heiland*; karácsony, vízkereszt utáni 1. vasárnap, gyertyaszentelő, Gyümölcsoltó Boldogasszony, Szent Boldogasszony: *A solis ortus cardine* — *Christum wir sollen loben schon*; vízkereszt és Jézus megkeresztelkedése: *Hostis herodes impie* — *Was fürchtest du feind Herodes*; nagybőjtben: *Christe qui lux est* — *Christe der du bist*. MAHRENHOLZ 1924, 50. p. és SERAUKY 1935, 203. p.

¹⁰³ A *Chorordnung*, 1560 és a *Kirchenordnung*, 1640/60 megegyeznek a következő tételekben: gyertyaszentelőtől nagybőjt első vasárnapig: *Te lucis ante terminum* vagy *Deus creator omnium*; virágvasárnap és nagyhét: *Rex Christe factor omnium*; húsvét illetve húsvéti időszak: *Vita sanctorum*; áldozócsütörtök: *Festum nunc celebre*; pünkösd: *Veni creator*; Johannistag („ahol szokták”): *Æterno gratias*. Szentháromság vasárnapjára viszont csak a 17. századi ad éneket: *O lux beata Trinitas*. Utóbbi *Kirchenordnung* azonban az áldozócsütörtöki hymnust Exaudi vasárnapra is ajánlja, pünkösdre még a *Veni Sanctét*, hasonlóképpen a *Te lucis ante terminum* és *Deus creator omnium* hymnust a Szentháromság vasárnap utáni időre is felkínálja böjtelő mellett. MAHRENHOLZ 1924, 50-51. p. és SERAUKY 1935, 203-204. p.

¹⁰⁴ Uo.

1.5.2.5. Hétköznapi istentiszteletek

Más német városokhoz hasonlóan Halléban is tartottak hét közben hajnali és délutáni istentiszteletet. Ezek iskolai istentiszteletek voltak, melyeken német himnuszokat, zsoltárokat énekeltek, felolvastak a Szentírásból és prédikáltak.¹⁰⁵ A 16. századi hallei rendtartásnak a Mettère vonatkozó előírása mint már létező gyakorlatra hivatkozik a katekizmus-énekekkel kapcsolatban: a vasárnapi katekizmus-tételhez kapcsolódó éneket kellett egész héten át énekelni.

A hétköznapi vesperásról a következő rendelkezést olvashatjuk az 1640/60-as *Kirchenordnung* 6. fejezetében:

És pontosan be kell tartani, hogy pontban 2 órakor a templomban harangozzanak, és ezzel röviden végezzenek, arra azonnal énekeljenek, és aztán a prédikációnak kell lennie, hogy így az imádáság és az ének a prédikáció után 3 órakor (gyermekkeresztelés, temetés, a munkanap miatt is és esküvő miatt) befejeződjön.¹⁰⁶

1.6. A reformátori eszmék megvalósulása Halléban

Mint a főistentisztelet Gloriájával és epistolájával kapcsolatban láttuk, Halléban ragaszkodtak a latin nyelvű istentisztelethez, szemben más városok kevert nyelvű liturgiájával és azzal, ahogyan Halle-Neumarktban „gazdálkodtak” a latin és a német nyelvű liturgiával. Ez Scheidt korában is így volt. A német nyelv a harmincéves háború után kezdett egyre nagyobb polgárjogot nyerni, míg végül a 18. század elején rendelkeztek a latin nyelv eltörléséről.¹⁰⁷

Mindjárt érthetőbbé válik a ragaszkodás a latin nyelvű istentisztelethez és általában a liturgikus tételekhez, ha figyelembe vesszük, hogy Halle egyik reformátora Justus Jonas volt, aki Luther legszűkebb munkatársi és baráti köréhez tartozott.¹⁰⁸ Jonas 1541-től élt és dolgozott Halléban és 1542/43-ban készítette el *Kirchenordnung der Christlichen Gemein zu Halle* című munkáját. Ennek a befejezetlen írásnak az alapján fogalmazták meg a hallei atyák a város végérvényes istentiszteleti rendtartását, melynek szerkesztését legkésőbb 1547-ben fejezték be. A változtatásokban úgy tűnik Luthernek jelentős szerepe volt. Erre utal legalábbis

¹⁰⁵ HERL 2004, 38. és 65. p.; SERAUKY 1935, 196-197. p.

¹⁰⁶ SERAUKY 1939, 101. p.: „Und soll præcise gehalten werde, daß man in Puncto 2 Uhr zur Kirchen leute, und es kurtz damit mache, darauff alsobald singe, und dann die Predigt also thue, daß sie, so wohl, da Gebet und der Gesang nach der Predigt, umb 3 Uhr (wegen der Kind-Tauffen, Leich-Begängnissen, und auch des Dinstags, der Hochzeitlichen Copulationen) geendet werde”.

¹⁰⁷ MAHRENHOLZ 1924, 51. p.

¹⁰⁸ BLUME 1965, 10. p.

egy 1640-es vizitáció alkalmából kiadott minisztériumi közlemény. Így Luther eszméje az istentiszteletről, hogy az óegyház liturgiáját latin nyelven, az átváltoztatás és a hozzá kapcsolódó cselekmények és a szentkultusz nélkül meg kell tartani, Halléban messzemenően érvényre juthatott. A végérvényes rendtartás kevés változtatással több, mint másfél évszázadon át meghatározta Halle istentiszteleti életét.¹⁰⁹

¹⁰⁹ SERAUKY 1935, 188-199. p.

2. Magnificat-feldolgozások Scheidt kortársainak művészetében

Mielőtt közelebbről szemügyre vennénk Samuel Scheidtnak Mária hálaénekére írt concerto-feldolgozásait, hadd álljon itt egy felsorolás azoknak a szerzőknek a Magnificatjaiból, akiknek tevékenysége a legjelentősebb volt az egyházi concerto kifejlődésében. A következő fejezetekben Scheidt műveivel kapcsolatban fogok hivatkozni e kompozíciók egy-egy jellegzetességére.

2.1. Giovanni Gabrieli (kb. 1555-1612)

A velencei iskola kitűnő és tehetséges komponistája igen korán, 27 évesen lett a San Marco orgonistája.¹ Nagybátyja, Andrea Gabrieli zeneszerzői hagyományát folytatta többkórusos mottetáival, amelyek 1587-ben *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli [...] continenti musica di chiesa, & altro [...] libro primo* címmel, majd 1597-ben a *Sacra Symphoniae* 1. kötetében jelentek meg Velencében.² Utóbbiban két Magnificatot találunk. A C 32 jegyzékszámú³ kompozíciót 1. tónusú intonáció vezeti be, de a darabban a zsoltározás dallamelemei nem merülnek fel. A két kórus összeállítása: Cantus, Altus, Quintus (azaz második alt), Tenor és Septimus (harmadik alt), Sextus (második tenor), Octavus (harmadik tenor), Bassus. A mű jórészt a homofón szerkesztésben kialakított két kórusnak a váltakozására épül. A szöveget alkalmanként lazítja fel belső szólammozgás és imitáció. A „Gloria Patri et Filio”⁴ szakaszt proportio tripla mutatja be. A C 48 jegyzékszámú⁵ mű szövismódja megfelel az előzőnek. Három kórusa a következőképpen épül fel: 1. kórus „coro superiore”: Cantus, Altus, Quintus (alt 2), Tenor; 2. kórus „capella”: Septimus (szoprán), Octavus (alt 3), Nonus (tenor 2), Bassus, 3. kórus „coro grave”: Decimus (alt 4), Undecimus (tenor 3), Sextus (basszus 2), Duodecimus (szubbasszus).⁶ A három kórus legkülönbözőbb váltakozását láthatjuk a kompozícióban: helyenként egyenként felelegtek, máskor egy kórus kettővel áll szemben. A szöveg ábrázolására az „Omnes generationes” vagy a „Deposuit” szakaszban és a doxológia

¹ BUKOFZER 1947, 21. p.; FENLON 2002, Sp. 349.

² BUKOFZER 1947; FORCHERT 1996; ROEDER 2000; FENLON 2002

³ *Giovanni Gabrieli (ca.1555-1612): Thematic Catalogue of His Music with a Guide to the Source Materials and Translations of his Vocal Texts*. New York, 1996. A kompozíció a megtalálható: CMM 12/2, 44-54. p.

⁴ Lásd 2. függelék.

⁵ CMM 12/2, 177-197. p.

⁶ A különböző hangfekvésű kórusokról ROEDER 2000, 17. p. A Duodecimus szólam mély fekvése miatt feltehető a hangszerek használata: BUKOFZER 1947, 22. p.

második felében a teljes együttes énekel. A váltakozásban természetesen az echónak is nagy szerepe van. Ismét csak a „Gloria Patri” első félverséhez kapcsolt *propotio triplát* Gabrieli.

Az előző gyűjtemény második része már csak Gabrieli halála után, 1615-ben jelent meg: *Symphoniae sacrae [...] liber secundus*. A kötet jól illusztrálja a komponista megérlelt concertáló stílusát, amelyet minden zenei elemben nyomon lehet követni és élesen szemben áll a korábbi gyűjtemény zenei eszközeivel, amelyek a reneszánsz hagyományokat követik. A basso continuo használata teljesen általános, csakúgy, mint az obligát hangszereké. A hangszeres szólamok írásmódja egyre jobban különbözik a vokális szólamokétól. Önálló instrumentális tételeket, szonátákat, ritornelleket is találunk a kompozíciókban. Már nemcsak capella kórsuok felelgetnek egymással, hanem a virtuóz szólamok előadására szánt „voci concertanti”, a vokális szólisták együttese is beépül a differenciált hangzásba. A hangköz- és disszonancia-kezelésben Gabrieli áthágja a 16. századi ellenpont szinte minden szabályát. Bővített hármashangzatai, tritónuszai, szűk kvart lépései, ellentétes motívumai, melyek először a 16. századi madrigálban jelennek meg és ritmikai valamint dallami feszültséget hordoznak, szaggatott figurái mind a szöveg affektusának kifejezését szolgálják.⁷

A kötetben található Magnificatok azonban éppen az előző kötet többkórusos stílusát képviselik. A C 75 jegyzékszámú kompozíció⁸ a kórusok kialakításában az előzőben tárgyalt darabhoz hasonlít, amikor szembe állítja a hangfekvéseket, azonban az énekes csoportokhoz itt már a „Basso per l’organo” is kapcsolódik. 1. kórus „coro superiore” (Cantus 1, 2, Altus, Tenor), 2. kórus „capella” (Cantus, Altus, Tenor, Bassus), 3. kórus „coro grave” (Altus, Tenor, Tenor, Subbassus). A 6. zsoltártónus feldolgozására ismerünk rá a mű egyes ütemeiben: a 3. kórus Altusa intonálja a Magnificatot a 3-4. ütemben, amelyet az alsó szólamok ellenpontozó szövete vesz körül. A következő *prortio tripla* szakasz, „Anima mea Dominum” és „Et exultavit”, a *terminatióra* épül. A *proportio dupla* mindössze a „Gloria Patri” és az „Et in saecula saeculorum” szövegben tér vissza.

A C 79 jegyzékszámú kompozíció⁹ az 1. tónusra épül és a többihez hasonlóan átkomponált mű. A szólamok összeállítása itt is a hangfekvések kontrasztjára épül, ám ebben az esetben a „coro superiore” és a „coro grave” ötszólamú. A többkórusos concertálás tekintetében a kompozíció megfelel az eddig említetteknek. *Proportio tripla* kapcsolódik az „Anima mea Dominum”, az „et exultavit humiles”, és a doxológiában az „et Filio” szövegekhez.

⁷ BUKOFZER 1947, 22-24. p.; BRAUN 1981, 201. p.; ROEDER 2000, 17. p.; FENLON 2002, Sp. 361.

⁸ CMM 12/4, 133-166. p.

⁹ CMM 12/5, 73-109. p.

Végül az ötödik teljes Magnificat-feldolgozás a C 83 jegyzékszámú darab.¹⁰ Az előzőektől összeállításában különbözik: három négyszólamú és egy ötszólamú kórusra és „bassus pro organóra” épül. Alapjában e művet is a homofón kórusok concertálása jellemzi és mint a C 32 és C 48 jelzetű kompozíciókban, a proportio tripla itt is csak a „Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto” szakaszt érinti.

Gabrieli tevékenysége elsősorban nem Itáliában talált követőkre, hanem az Alpokon túl. Ebben szerepet játszottak azok a Nürnbergben már a századfordulón megjelent gyűjtemények, amelyek a *Sacra symphoniae* jó néhány kompozícióját tartalmazzák.¹¹ Arról sem szabad megfeledkezni, hogy Hans Leo Hassler „iskolátársa” és barátja volt Giovanni Gabrielinek, Heinrich Schütz pedig a tanítványa, akire a velencei mester halálos ágyán a pecsétgyűrűjét hagyta.¹²

2.2. Michael Prætorius (1572-1621)

A wolfenbütteli capellmeister (egy időben Scheidt közvetlen mukatársa a hallei udvarban), akinek a legterjedelmesebb az életműve a felsorolt szerzők közül, a Magnificat feldolgozásaiból is a legszámosabbat és a legváltozatosabbat hagyta ránk.

A *Musæ Sionia* 1. kötetében¹³ található német Magnificat a tonus peregrinusra épül. A kétkórusos műben Prætorius a canticum verseit végigkomponálta. A cantus firmusnak a madrigál-típusú feldolgozása mellett harmonikus recitálást, echoszakaszokat és a doxológia első felében proportio triplát találunk.

A *Musæ Sionia* 5. részében¹⁴ három német Magnificatot találunk, amelyek a tonus peregrinura épülnek. A Nr. 45 verseinek feldolgozása srófáról strófára változik: 1. vers: „Und mein Geist freuet”¹⁵ — falsobordone stílus (Cantus, Cantus, Altus, Tenor, Tenor, Bassus). 2. vers: „Denn er hat seine Magd” — motettikus stílus. 3. vers: „Denn er hat große Ding” — érintetlen tenor cantus firmus, a két Cantus imitáló ellenpontjával. 4. vers: „Und sein Barmherzigkeit” — motettikus, vándor cantus firmus, négy szólam. 5. vers: „Erübet Gewalt” — érintetlen szoprán cantus firmus, proportio tripla, öt szólam. 6. vers: „Er stößet die

¹⁰ CMM 12/5, 190-225.

¹¹ FORCHERT 1996, Sp. 633. és FENLON 2002, Sp. 350.

¹² BUKOFZER 1947, 22. és 25. p.

¹³ GA 1, 22-29. p.

¹⁴ GA 5, 101-110. p.

¹⁵ Lásd 3. függelék.

Gewaltigen” — nincs cantus firmus, lefelé zuhanó skálamenet ábrázolja a szöveget. 7. vers: „Die Hungrigen füllen” — madrigál stílusú tétel. 8. vers: „Er denket der Barmherzigkeit” — érintetlen tenor cantus firmus, imitációs szerkesztés. 9. vers: „Wie er geredt hat” — érintetlen basszus cantus firmus, motettikus. 10. vers: „Ehre sei dem Vater” — proportio tripla, laza homofón szövet. 11. vers: „Wie es war im Anfang” — érintetlen cantus firmus a 2. szopránban, madrigál stílus.

A kötet másik két Magnificat-feldolgozása, a 44.¹⁶ és 46.¹⁷ négyyszólamú kompozíció a falsobordone stílust képviseli. Az előbbi a doxológia kivételével az össze verset feldolgozza, utóbbi az alternatim praxishoz ad többszólamú verseket. Prætorius mindkét műben végig kiírta a recitáció ritmusát.

A *Musarum Sionarum Motectæ et Psalmi Latini*, 1607 című kötetének 33. darabja 5. tónusú latin Magnificat.¹⁸ A két kórusra írt kompozícióban Prætorius a *Musæ Sionia* 1. kötetének német darabjához hasonlóan az összes verset megkomponálta, motettikus stílusban, echorészekkel, proportio-triplával az „Et exsultavit” szakaszban és a doxológiában.

A *Megalynodia Sionia* 1611-ben megjelent kötetét Prætorius kizárólag a Magnificat műfajának szentelte. A benne található tizennégy kompozíció több érdekességgel szolgál: az utolsó három kivételével mindegyik paródia-Magnificat. Másfelől az első három mű a Magnificat cum laudibus hagyományához kapcsolódik: az alternatim praxis számára kialakított canticum-versek közé Prætorius az ünnephez kapcsolódó latin és német énekeket illesztett. A két karácsonyi kompozíciót¹⁹ egy húsvéti Magnificat követi.

Az első mű Lassus ötszólamú *Angelus ad pastores* című motettájára épül.²⁰ A második²¹ Lassus *Ecce Maria et Sydus ex claro* című művével csak elszigetelt és nem világos kapcsolatot mutat.²² A húsvéti kompozíció²³ szintén egy ötszólamú Lassus motettára épül: *Surrexit Pastor bonus*. A canticum versei közé Prætorius a következő szövegeket illesztette:

Erstanden ist der heilig Christ

Wir wollen alle fröhlich sein

Freu dich du werthe Christenheit

Zu diese österlichen Zeit

Alleluia ist ein fröhlich Gesang

¹⁶ GA 5, 99-101. p.

¹⁷ GA 5, 110-111. p.

¹⁸ GA 10, 142-149. p.

¹⁹ Felépítését lásd a 4.2.5. fejezetben.

²⁰ GA 14, 2-8. p.

²¹ GA 14, 9-16. p.

²² GA 14, Revisionsbericht, XIII. p.

²³ GA 14, 17-22. p.

Heut triumphieret gottes Sohn

A két karácsonyi műhöz hasonlóan a canticum-verseket Prætorius itt is ötszólamú, motettikus feldolgozásban, míg a beillesztett verseket négszólamú (legtöbbször Discant 1, 2, Alt, és Tenor összeállításban) homofón szerkesztésben zenésítette meg.

A következő nyolc paródiából a kötet 11. darabja, a *Magnificat super In te Domine speravi* című épül még Lassus hat szólamú motettájára.²⁴ A mű a canticum páros verseit dolgozza fel, mindegyik tételben motettikus stílusban.

Nem lehet bizonyítani viszont a 4., *Magnificat super Cantai già lieto* című műhöz — amely szerkesztésében megfelel az előző kompozíciónak — alapul vett kölcsönanyag szerzőjét;²⁵ továbbá az 5. és 6. múnél: *Magnificat super Valle che de lamenti*,²⁶ amelyek szintén hatszólamú motettikus darabok, valamint a 8. és 9. kompozíció (*Magnificat super Elle est Vous*,²⁷ *Magnificat super Se 'l disse mai*²⁸) zenei alapanyagának szerzője ugyanúgy ismeretlen.²⁹

Két madrigált dolgozott át Prætorius Marenziótól: a 7. kompozícióban, a *Dolorosi Martyr* címűt,³⁰ és a 10. műben a *Mentre qual viva* kezdetűt.³¹ Mindkét darab a motettikus stílust képviseli..

A Nr. 12 *Magnificat super Chorale melos germanicum* című kompozíció,³² ahogy a címe jelzi, a tonus peregrinusra épül. A nyolc szólamra, két kórusra komponált mű alapján homofón szerkesztésű, a kórusok váltakozását használja ki, a doxológia első részében proportio triplával. A kétrészes darabban Prætorius minden verset megkomponált.

A Magnificat-verseknek szintén végigkomponált kétkórusos feldolgozása a 13. darab az 5. tónusra,³³ homofón és imitációs szakaszok, érintetlen cantus firmus feldolgozással.

A kötet utolsó darabja, *Magnificat super Ut re mi fa sol la*,³⁴ az orgona-irodalomban oly gyakori hexachord-fantáziák módjára, motettikusan dolgozza fel a canticumot.

Prætorius 1613-ban megjelent *Urania* című gyűjteménye két német Magnificatot tartalmaz. Két kórusra dolgozta fel a tonus peregrinust a kötet 6. kompozíciójában³⁵

²⁴ GA 14, 72-78. p.

²⁵ GA 14, 23-29. p.

²⁶ GA 14, 30-36. és 37-41. p.

²⁷ GA 14, 49-56. p.

²⁸ GA 14, 57-64. p.

²⁹ GA 14, Revisionsbericht, XIII-XIV. p.

³⁰ GA 14, 42-48. p.

³¹ GA 14, 64-71. p.

³² GA 14, 79-87. p.

³³ GA 14, 88-94. p.

³⁴ GA 14, 95-113. p.

³⁵ GA 16, 15-16. p.

falsobordone stílusban, vagy ahogy ő nevezi „contrapunctus simplex” formájában. Az első kórusra jut a canticum 1., 3., 5., 8. verse, a második énekli a 2., 4., 7., 9. strófát, a 6., 10., 11. versust pedig a két együttes közösen, „omnes” adja elő. A 22. darabban³⁶ három négyszólamú kórus váltakozásában hangzik el a Magnificat összes verse. A kompozíció Kantionalsatz szerkesztésében a kadenciákban lazul fel kissé a homofón szerkezet. A „Die Hungrigen füllen er” szöveget és a doxológia második felét, „Wie es war von Anfang” ábrázolja a teljes kórus hangzása.

A *Polyhymnia caduceatrix et panegirica* (1619) című kötetben a német Magnificat terjedelmes feldolgozását nagyszabású concerto formájában találjuk meg: *Meine Seel erhebt den Herren à 5. 9. 15 & 19.*³⁷ A kompozíció előadói együttese: 1. „Chorus Voces Concertantæ” (Cantus 1, 2, Altus, Tenor, Bassus), 2. „Chorus vel Capella” (Cantus, Altus, Tenor, Bassus), 3. „Chorus Sex Instrumentorum”, 4. „Chorus Capella plena”. Sinfoniák és ritornell vezetnek be az egyes részeket, de a hangszeres kórus a többkórusos concertálásban is rendszeresen részt vesz. Prætorius alapos bevezetőben közli a mű felépítését és előadásmódját. Kifejti, hogy mivel a darab egy fél órán át is eltarthat, lehetőség van egyes hangszeres tételek elhagyására. A rendelkezésre álló előadói együttes függvényében arra is részletes javaslatokat tesz, hogy milyen szólamokat lehet elhagyni, vagy a hiányzókat hogyan lehet helyettesíteni.³⁸

Végül a német Magnificatnak újabb nagyszabású feldolgozását tartalmazza a *Puericinium* (1621): *Mein Seel erhebt den Herren à 6, 10 & 14.*³⁹ Az előadóegyüttes összeállítása: „Voces concertantes” (Cantus 1, 2, 3, Altus, Tenor, Bassus), „Capella” (Cantus, Altus, Tenor, Bassus), „Capella Fidicina” (négyszólamú gamba-consort) és „Bassus continuus”. A canticum-versek többsége a szólóénekesekre van megkomponálva, a strófákat a teljes együttes proportio triplában kialakított ritornellje („Meine Seel”) választja el. Az „Er übet Gewalt” versben a ripieno a szöveg kifejezését szolgálja. Mindkét concerto felhasználja a tonus peregrinus elemeit.

Prætorius nagy szerepet játszott a concertáló stílus németországi elterjedésében: a többkórusos technikára épülő kompozíciók találhatók a *Musæ Sioniae* 1-4. kötetében, a *Musarum Sioniarumban*. A nagy egyházi concerto stílusát a *Polyhymnia caduceatrix* és a

³⁶ GA 16, 117-124. p.

³⁷ GA 17, 720-766. p.

³⁸ GA 17, 720. p.

³⁹ GA 19, 178-206. p.

Puericinium képviseli. A *Musæ Sioniae* 9. kötetében pedig Viadana csekély szólamszámú koncertjeire utalnak a basso continuoval ellátott biciniumok.⁴⁰

2.3. Johann Hermann Schein (1586-1630)

A lipcsei Thomaskantort baráti szálak fűzték Scheidthez, aki Schein leányának, Susanna Sidoniának keresztapja volt.⁴¹ Schein alkalmazta először kétkötetes *Opella nova* (1618, 1626) című munkájában a gesitliche Konzert kifejezését a kis egyházi concertókra. Gyűjteménye a protestáns korálfeldolgozásnak a motettától a kantátáig tartó fejlődésében a korálkoncert műfajának kifejlesztéséhez járult hozzá. Itáliai mintákhoz, legfőképpen Monteverdihez igazodva a korálok affektusának szubjektív interpretálására törekedett.⁴²

Schein életművében mindössze két Magnificat maradt fenn. Az egyik az *Opella nova* 2. kötetében, a 26. szám alatt.⁴³ A kompozíció összeállítása: „Cantus Voce, Tenor Voce, Basso Trombone ò Fagotto és Basso Continuo”. Csak a páratlan versek vannak feldolgozva virtuóz concertáló szólamokkal. A „Magnificat”, „et exaltavit”, „Suscepit Israel”, „Gloria Patri” versek a zsoltártónus egyes szakaszaira épülnek. Proportio tripla kapcsolódik az „et exultavit”, „Gloria Patri et Filio” szövegrészekhez.

A másik kompozíció a négyszólamú Kantionalsatz szerkesztésű műveket tartalmazó *Cantionalban* (1627) található: *Das Magnificat Mariæ / Luc. I. Meine Seele erhebt den Herrn*.⁴⁴ Schein a német Magnificat összes versét a tonus peregrinus megharmonizálásával falsobordone stílusban komponálta meg.

2.4. Claudio Monteverdi (1567-1643)

Monteverdi, aki úttörő szerepet játszott a barokk stílus eszközeinek és műfajainak kiformálásában, mind az egyházi, mind a világi zene területéhez jelentős életművel járult hozzá, és aki megfogalmazta a seconda pratica esztétikáját, egyszersmind a régi zeneszerzői eljárásokat is (kontrapunktikus szerkesztés, cantus firmus használat) megőrizte.⁴⁵ Ebben a magatartásában, mint látni fogjuk, Scheidt a szellemi társa volt.

⁴⁰ BUKOFZER 1947, 84. p.; FORCHERT 1996, Sp. 635 és 2005, Sp. 889.

⁴¹ SERAUKY 1939, 26. p.; WERBECK und THEIS 2005, Sp. 1252

⁴² BUKOFZER 1947, 85-86. p.; FORCHERT 1996; WERBECK und THEIS 2005.

⁴³ OPELLA 1626, 232-240. p.

⁴⁴ CANTIONAL 1627, 74. p.

⁴⁵ BUKOFZER 1947, 67. p.; LEOPOLD 2004, Sp. 403. p.

1610-ben nyomtatták ki Velencében a *Sanctissimæ Virgini missa senis vocibus [...]* *ac vespere...* című kiadványt, amelyben a *Vespro della beata vergine da concerto composto sopra canti fermi sex vocibus et sex instrumentis* található.⁴⁶ A Mária-vecsernyéhez Monteverdi a canticumnak két változatát készítette el, amelyekben minden versszakot feldolgozott. Az első hét vokális — Cantus, Sextus (Cantus 2), Altus, Tenor, Quintus (Tenor 2), Bassus, Septimus (Bassus 2) — és hat hangszeres szólamra: Violino 1, 2, Cornetto 1, 2, 3, Viola da braccio és basso continuo.⁴⁷ A második változatban csak hat énekszólam (Cantus, Sextus, Altus, Tenor, Quintus, Bassus) és basso continuo szerepel.⁴⁸ A két kompozíció az 1. zsoltártónust dolgozza fel, méghozzá, ahogy Monteverdi a címben is jelzi, cantus firmus-technikával: a pszalmódia minden tételben érintetlen cantus firmusként jelenik meg valamelyik szólamban. A két Magnificat-feldolgozás között esetenként motívum-egyezések létesítenek kapcsolatot, a „Deposuit” tételben azonban az első változat hangszeres echóit Monteverdi átültette a vokális szólamokba. Az előadói együttes összeállítása versről verse, illetve tételeken belül is változik. A hangszeres szólamok a colla parte alkalmazása mellett önálló szakaszokat, szimfoniákat is előadnak, illetve, mint a később divatossá vált úgynevezett kíséretes koncertokban, párosával koncertálnak a vokális szólamok körül. A cantus firmus körülfogó énekes ellenszólamok imitációs szövete nem kapcsolódik a tónus dallamformuláihoz. Proportio tripla az első változatban kizárólag a „Quia respexit”, „Fecit potentiam”, „Esurientes” verseket keretező hangszeres tételekben található. A második változatban az „Et exultavit”, „Esurientes” versekhez kapcsolódik hármass lüktetés.

További két Magnificat jelent meg Velencében, 1641-ben a *Selva morale e spirituale* című kötetben. Az első: *Magnificat primo à 8 voci et due violini et quattro viole overo quattro Tromboni quali in accidente si ponno lasciare*.⁴⁹ A kompozíció az 1. zsoltártónust dolgozza fel, azonban a cantus firmus használat csak az első verset érinti, a folytatást szabad zenei anyagok jellemzik több kórus, vokális szólók és hangszeres szakaszok váltakozásában. Az első három vers kialakításában nagy szerepe van a proportio triplának, amely aztán a „Fecit potentiam” szövegben még egy ritornell anyaggal is összekapcsolódik és a „Deposuit” után visszatér. Végül a „Gloria Patri” szöveghez kapcsolódik a hármass lüktetés. Feltűnő a „Dispersit superbos” szakaszt bemutató madrigalizmus a két cantus tizenhatod futamaiban, valamint az „et misericordia” kvarton át emelkedő kromatikus figurájában.

⁴⁶ MALIPIERO 14

⁴⁷ MALIPIERO 14/2, 235-326. p.; VESPRO 168-202. p.

⁴⁸ MALIPIERO 14/2, 327-353. p.

⁴⁹ MALIPIERO 15/3, 639-702. p.

A kiadvány második Magnificatja: *Magnificat secondo à quattro voci in genere da Capella*.⁵⁰ A feldolgozás ebben az esetben is az 1. tónusra épül, a motettikus szerkesztésű műben az érintetlen cantus firmus versről versre más szólamba vándorol.

2.5. Heinrich Schütz (1585-1672)

Schütz életműve, hasonlóan Michael Prætorius, Johann Hermann Schein és Samuel Scheidt művészetéhez jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy az egyházi concerto a protestáns egyházzene központi műfajává váljon és kiszorítsa a motettát. A Gabrieli-tanítvány Schütz nagyszabású concertói az 1619-es *Psalmen Davids* és a *Symphoniae sacrae* 3. részében 1650-ben jelentek meg.⁵¹ Ezek azonban nem tartalmazzak Magnificat-feldolgozást. Kéziratban maradt fenn egy nagyszabású kompozíció, amelyet Blume, bár téves jegyzékszámmal, korai műnek tart.⁵² A Spitta-féle összkiadás függelékében⁵³ megjelent SWV 468⁵⁴ jegyzékszámú kompozíció két négyszólamú (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) Kapellchorra, négyszólamú Favoritchorra és két hangszeres capellára (Violino 1, 2, Violine és Trombone 1, 2, 3) íródott. A szabad zenei anyagokra épülő, minden verset feldolgozó mű gyakorlatilag a nagy egyházi concertóhoz kötődő minden lehetőséget felhasznál. Chorus plenus szövegábrázoló eszköze az 1. versben („Magnificat anima Dominum”), a 3. versben a „beatam” szóra és „Omnes generationes” szakaszban, csakúgy mint a 6. versusban a „Fecit potentiam” szövegre és a doxológiában. Egy szólam és a tutti együttes szembeállítását találjuk az „Esurientes” szövegben. A hangszerek colla parte szólamokként, a tuttikban több helyen önálló szólamokkal, vagy sinfoniaként az első vers után, illetve a voci concertantival több helyen szembeállítva (a vokális szólamok idiomatikájától világosan elkülönítve) számtalan változatban vesznek részt a concertálásban. Míg a vokális capellák alapvetően homofón szövetben vannak kidolgozva, a Favoritchor szólamai kevés kivétellel az imitációs szerkesztést képviselik, ezáltal az önálló és a voci concertantihoz kapcsolt instrumentális szakaszok szövés módjával vannak összhangban.

Schütz a *Symphoniae sacrae* első két kötetében (1629 és 1647), amelyek a Alessandro Grandihoz kötődő és Itáliában 1620 körül divatossá vált kíséretes concerto műfajához kapcsolódnak, valamint a *Kleine Geistliche Konzerte* obligát hangszerszólamokat nélkülöző

⁵⁰ MALIPIERO 15/3, 703-723. p.

⁵¹ FORCHERT 1996, Sp. 636.; BRAUN, 1981, 201. és 205. p.

⁵² BLUME 1965, 140. p.

⁵³ SGA, 51-92. p.

⁵⁴ Lásd *Schütz-Werke-Verzeichnis*. Hrsg. von Werner Bittinger. Kassel usw., Bärenreiter, 1960.

két részében (1636, 1639) a Schein műveire még jellemző kontrapunktikus és cantus firmus kötöttségtől teljesen megszabadulva addig nem tapasztalható kifejezőerőt ért el. Ennek eszközei: szabad és hajlékony énekes és hangszeres szólamok, a nyelvhez jobban simuló deklamáció, madrigálos képesség, a különböző szövegszakaszokhoz és azok karakteréhez szorosan kapcsolódó zenei tagolás.⁵⁵

A *Symphoniae sacrae* 2. részében láthatjuk ennek a példáját a német Magnificatban (SWV 344).⁵⁶ A concerto összeállítása: „Soprano solo”, „Violino I o diversi stromenti”, „Violino II o diversi stromenti”, „Organo”, „Basso continuo Violone”. A kompozíció valóban nem kötődik semmilyen zsoltártónushoz. Schütz a strófák szerint tagolja a zenei anyagot a doxológia kivételével az össze verset feldolgozó műben. A hangszeres szólamok teljes mértékben a szoprán motivikájához kapcsolódnak, míg az énekszólam is átveszi a két hegedű virtuóz figuráit.

A komponista másik két fennmaradt német Magnificatja éppenséggel nem a concertáló, hanem a motettikus stílust képviseli. A *Zwölf Geistliche Gesänge* 1657-ben megjelent kötetében található *Das deutsches Magnificat* SWV 426⁵⁷ négyszólamra és basso continuóra készült. A motetta szakaszai megfelelnek a canticum-verseknek, amelyekhez most a doxológia is kapcsolódik. A homofón és imitációs szakaszok váltakozásaiba cori spezzati részek is kapcsolódnak. Schütz a proportio triplát az „er übet Gewalt”, „die Hungrigen füllet er és a doxológia második felében a „da von nun” szöveghez társítja. Kéziratban maradt fenn Schütz késői kompozíciója, a *Deutsches Magnificat Meine Seele erhebt den Herren*, SWV 494.⁵⁸ A két négyszólamú kórusra és basso continuóra komponált mű zenei megoldásaiban az előző kompozícióval rokon.

⁵⁵ FORCHERT 1996, Sp. 637-639.; BRAUN, 1981, 207. és 209-211. p.

⁵⁶ NSA 15, 32-46. p.

⁵⁷ NSA 7, 51-62. p.

⁵⁸ NSA 39, 253-273. p.

3. Magnificatok a *Concertus sacriban*

3.1. Samuel Scheidt vokális Magnificat-feldolgozásai

A Samuel Scheidt egész életét végig kísérő vokális darabok — egyébként kizárólag egyházi művek — néhány egyedi kompozíciótól eltekintve négy nagy gyűjteményben jelentek meg. Ezek közül három kötet tartalmaz Magnificat-megzenésítéseket. A *Concertus sacri*, 1622 és a *Geistliche Konzerte* terjedelmes sorozatának harmadik része 1635-ből három-három latin nyelvű művet tartalmaz, míg a *Geistliche Konzerte* negyedik kötetében egy német Magnificat található. Sem a legkorábbi kiadvány, a *Cantiones sacrae*, 1620, mely a hagyományos német motettastílusra és legfeljebb a velencei többkórusos technikára épül,¹ sem a *Liebliche Kraftblümlein*, 1635, amelynek bensőséges kis egyházi koncertjei a sorozat címe szerint is inkább az egyéni áhítat felkeltését-táplálását szolgálják,² nem tartalmazzák Mária hálaénekének feldolgozását.

Ugyanígy a nyomtatásban megjelent vagy kéziratban fennmaradt egyedi tételek között sem találunk Magnificatokat. Ezek a bibliai idézetekre, zsoltár- és korálszövegekre készült darabok nem a napi liturgiát látják el tételekkel, hanem alkalmi kompozíciók esküvőkre, temetésekre, továbbá, ahogy Mahrenholz és Serauky egybehangzóan fetételezik, különleges ünnepi istentiszteletekre.³

A Scheidt művészi fejlődésében mérföldköveknek számító *Concertus sacri* és a *Geistliche Konzerte* egyszersmind a zenetörténeti folyamatokat is tükrözik. A kora barokk új stílusa, a stile concertato, amely Bukofzer szerint a korszak „igazi jelszavává vált”,⁴ mutatkozik be a *Concertus sacri* nagy concertóiban és a *Geistliche Konzerte* kis egyházi koncertjeiben.

¹ MAHRENHOLZ 1924, 83-84. p.; SERAUKY 1939, 23. p. és 72. p.; BUKOFZER 1947, 84-85 p.

² MAHRENHOLZ 1924, 23-24. p.; SERAUKY 1939, 90. p.; KOCH 2000, 79. p.

³ Lásd 1.1. fejezet. A két Scheidt-kutató szerint elképzelhető, hogy az August herceg bevonulása alkalmából 1638. október 18-án tartott ünnepi istentiszteleten a *Nun lob mein Seel den Herren* és *Nun danket alle Gott* című korálok a nagy egyházi concertók stílusában készült feldolgozását adták elő (SSWV 555-557 és SSWV 17). MAHRENHOLZ 1924, 26. p. és SERAUKY 1939, 39-40. p. Mindkét mű kéziratban maradt fenn, utóbbi — melyet KOCH 2000 a kétes hitelességű művek között sorol fel — másolatban.

⁴ BUKOFZER 1947, 20. p.: „became the veritable watchword of early baroque music”.

3.2. A *Concertus sacriról* általában

1625-ig Scheidt pályája töretlenül emelkedett. Organistaként, orgonatanárként és orgonaszakértőként egyaránt sikeres és Hallén kívül is keresett muzsikos volt. 1619/20-tól pedig, immár Christian Wilhelm udvari karmestereként élete legfelhőtlenebb és egyben igen termékeny szakaszát élhette meg. A rendelkezésére álló hangszeres, valamint a képzett énekesekből és a gimnáziumi kantorátusból álló énekes együttes lehetőségei ösztönzően hatottak alkotókedvére. Nem kevesebb, mint nyolc gyűjteményes kötetet bocsátott közre nyomtatásban ebben az időszakban. A *Ludi musici* négy kötetének (1621, 1622, 1625, 1627)⁵ kamara együttesre komponált világi zenéje hamar igen széles körben elterjedt.⁶ A *Ludi musici* első kötetének köszönhetően név szerint tudjuk azt is, kikkel muzsikált Scheidt az udvarban, hiszen annak egyes darabjait a Hofkapelle egy-egy hangszeres és énekes zenészenek ajánlotta.⁷ Kiemelkedő jelentőségű a *Tabulatura nova* 1624-ben megjelent három kötete, amely orgonára, illetve billentyűs hangszerre komponált egyházi és világi darabokat tartalmaz. E sorozat sikere tovább növelte Scheidt tekintélyét. Tisztán vokális a *Cantiones sacrae* 38 motettából álló gyűjteménye 1620-ból.

Ebben a periódusban jelent meg az énekes és hangszeres zenészekre egyaránt számot tartó gyűjtemény, a *Concertus sacri*, a basso pro organo szólamkönyvében található teljes címe szerint:

PARS PRIMA | CONCERTUUM | SACRORUM II. III. IV. V. VIII. | ET XII. VOCUM | ADIECTIS
SYMPHONIIS | ET CHORIS INSTRUMENTALIBUS. | Auctore | SAMUELE SCHEIDT | HALLENSE.
| REVERENDISSIMI ILLUST[R]ISSIMQUE | PRINCIPIS AC DOMINI | DN. CHRISTIANI
GUILIELMI AR- | CHIEPISCOPI MAGDEBURGENSIS PRIMATIS | GERMANIÆ ORGANISTA ET
CAPELLÆ | MAGISTRO. | HAMBURGI, Typis HERINGIANIS. | ANNO MDCXXII.⁸

A sorozat 1621. szeptember 18-án kelt ajánlása Friedrich Ulrich von Wolfenbüttel hercegnek (1613-1634) és a Reuß-ház fiatalabbik ágából való Heinrich Posthumusnak (1572-1635) szól.⁹ Annak fényében, hogy Scheidt életművében egyetlen ilyen kötetet találunk,

⁵ A negyedik kötet kiadásakor Scheidt már nem volt udvari karmester.

⁶ MAHRENHOLZ 1924, 3-15. p.; SERAUKY 1939, 22-23. p; DOCHHORN 2005, Sp. 1218-1219.

⁷ KOCH 2000, 28. p.

⁸ MAHRENHOLZ 1924, 7. p. és KOCH 2000, 29. p.

⁹ Friedrich Urlichnak a művészetekhez vonzódó atyja, Heinrich Julius Michael Praetoriusszal közösen tette a wolfenbütteli udvart a középnémet zene ápolásának központjává. A herceg nővére, Dorothea pedig Christian Wilhelmnek, a magdeburgi érsekség adminisztrátorának hitvese volt. A Heinrich Posthumusnak szóló ajánlás a bayreuthi városi templom orgonájának 1619. augusztus 15-én lezajlott avatásához kapcsolódik, amelyen Scheidt játszott és mint Praetorius, valamint Schütz, orgonaszakértőként is részt vett. Továbbá a három zeneszerzőt a fejedelem szíves vendéglátóként vezette be a bayreuthi udvarba, ahol annak kórusával együtt énekeltek. KOCH 2000, 34. p. Az orgonaavatásról még SERAUKY 1939, 20. p.

meglepőnek tűnik a cím kezdő passzusa: pars prima. Nem elveszett mű(vek)ről van azonban szó. Scheidt tervezte ugyan, hogy folytatja a sorozatot, ám a beköszöntő háborús ínség, gazdasági nehézségek ebben megakadályozták. Amíg Halle nem vált hadszínterré, a *Ludi musici* első három kötetét és a *Tabulatura nova* sorozatát még ki tudta adni. Amikor azonban 1625 novemberében Wallenstein bevonult Halléba, Scheidtnak minden reménye odalett. Christian Wilhelm menekülésével az udvari kapella összeomlott, Scheidt állástalan zenész lett,¹⁰ ráadásul műveinek évenkénti kiadásából származó tekintélyes és rendszeres jövedelme is elveszítette. Így a folytatás már nem jelenhetett meg.¹¹

Ahogy Scheidt a címben megadja az énekszólamok számát, utal a hozzáadott tételekre, vagyis színijátékokra és a hangszeres kórusokra, azzal nem hagy kétséget afelől, hogy nagyszabású egyházi koncertok gyűjteményével van dolgunk. A *Concertus sacriban* Scheidt vokális művészete jelentős fordulópontjához érkezett. A régi német motettától elszakadva végérvényesen az új velencei koncertáló stílust kezdte művelni. A félreismerhetetlen itáliai befolyást a motetta két alapvető jellegzetességével, az a cappella előadásmóddal és a szigorú polifón szerkesztéssel való szakításban érhetjük tetten. A koncertokban a nyolc énekszólamhoz nyolc hangszeres szólam és basso continuo avagy Scheidt megnevezése szerint „bassus pro organo” kapcsolódik. Az ily módon összeállított impozáns nagy egyházi concerto már Giovanni Gabrieli óta összekapcsolódott az ünnepélyességgel és a pompával. Serauky szerint a *Concertus sacriban* alkalmanként Scheidt is elérte ezt a csillogó hatást. Mindamelllett a sokszólamúság és a polifónia csak látszólagos. A basso continuoval kísért koncertáló énekszólamokat, amelyeknek száma 1 és 4 között váltakozik, a többnyire homofón ripienókórus helyenként támogatja, máskor a szöveg jelentőségét kiemelő részekben leváltja.¹² A polifonikus szerkesztés eszközeiről Scheidt természetesen nem mond le, de már a stile concertato jegyében alkalmazza azokat. Másfelől pedig a szigorú ellenpont ellentétéként a szólószakaszokat Mahrenholz így jellemzi: „Bár az énekszólamok a régi polifónia minden béklyójától meg vannak szabadítva, szabadon kergetőzhetnek és mutogathatják művészetüket”.¹³

Serauky lebilincselőnek tartja a kötet koncertáló stílusát. Mahrenholz viszont úgy találja, hogy Scheidtet az itáliai kompozíciós módszerek a pompa és csillogás felé csábítják, így a

¹⁰ A *Ludi musici* 4. kötetének dedikációs példányáért kifizetett összeg nyugtáján áll a következő bejegyzés: „Samuel Scheut, dienstlosen Musiker von Halle a. d. S. 1627 30 fl.”, lásd KOCH 2000, 56. p.

¹¹ MAHRENHOLZ 1924, 15-16. p. és SERAUKY 1939, 79. p.

¹² MAHRENHOLZ 1924, 8. p. és 84. p.; SERAUKY 1939, 79. p.

¹³ MAHRENHOLZ 1924, 84. p.: „Zwar sind die Singstimmen jetzt von allen Fesseln des alten polyphonen Stiles gelöst, sie können sich frei tummeln und ihre Künste zeigen”.

concertók bensőségesség és mélység tekintetében elmaradnak a *Cantiones sacritól*.¹⁴ Mindkét kutató méltatja a gyűjtemény kiválóságát, azonban egybehangzóan sorolják elő annak gyengeségeit is, amelyek a szerzőnek a stílusban való járatlanságából fakadnak. Arra hívják fel a figyelmet, hogy a Generalbass helyenként ügyetlen és nem független, továbbá, hogy az énekszólamok sokszor erősen hangszeres jellegűek. Mahrenholz szerint a vokális szólamok zabolátlansága és virtuozitása oda vezet, hogy egy-egy szóló nem illeszkedik az összkifejezésbe, a hangszeres karakter miatt pedig már néha a szöveget sem lehet érteni.¹⁵

A kötet 12 kompozíciót tartalmaz: az egyetlen német nyelvű darab a 8. zsoltár megzenésítése: *Herr, unser Herrscher*. A többi latin szöveget dolgoz fel: 3 Magnificatot, zsoltárokat, pünkösdi és karácsonyi antifonákat, húsvét utáni responzoriumot és egy missa brevist, amely a német tételnek a paródiája — *Missa super Herr, unser Herrscher*.¹⁶

3.3. Magnificat-feldolgozások a *Concertus sacri* nagy concertóiban

3.3.1. Hangnem, összeállítás és térbeli elhelyezkedés

A *Concertus sacri* Scheidt által gondosan elkészített tartalomjegyzékében a következő cím alatt találjuk a canticum-feldolgozásokat:

- *Magnificat 3 Voc: Esurientes & ultimus versus voce & instr.*, 4. concerto, SSWV 74;¹⁷
- *Magnificat 8 Toni VIII. Voc: voce & instr: una cum Symphonia.*, 9. concerto, SSWV 81;¹⁸
- *Magnificat XII Voc: cum Symphonia in 5. Versu*, az utolsó, 12. koncert, SSWV 84.¹⁹

A három közül csak a másodiknak a címe árulja el, hogy a kompozíció gregorián zsoltártónust vesz alapul, ez azonban a másik két concertóra éppúgy igaz. A 4. concerto a 9. tónusra, azaz a tonus peregrinusra, a 12. koncert a 4. zsoltártónusra épül. Mindhárom Magnificat az alternatim praxis számára készült. A váltakozás évszázados szokásának megfelelően Scheidt a canticumnak csak minden páros versét és a doxológiának a második felét („Sicut erat”) dolgozta fel. A páratlan verseket a liturgus énekelte az oltárnál, vagy a

¹⁴ MAHRENHOLZ 1924, 10. p.

¹⁵ MAHRENHOLZ 1924, 84. p.; SERAUKY 1939, 80. p.

¹⁶ MAHRENHOLZ 1924, 8. p.; SERAUKY 1939, 79. és 82-83. p.; KOCH 2000, 33. p.

¹⁷ A mű jegyzékszám, lásd KOCH 2000. Kottája: SSW 14, 51-58. p.

¹⁸ SSW 15, 37-60. p.

¹⁹ SSW 15, 97-118. p.

kántor.²⁰ Mivel a 12. concertóban a canticum 1. verse a „Tenor 2 Voce” számára van kiírva, Mahrenholz joggal feltételezi, hogy a páratlan verseket akár szólista is énekelhette.

Az előadói együttes összeállításáról is csak a 12. concerto címe tájékoztat pontosan: ebben összesen 12 énekes és hangszeres muzsikusnak kell részt venni. Ezzel szemben a 4. concerto címében a „3 Voc.” pusztán a concertáló énekesek (az utolsó vers kivételével Cantus 1, Tenor 1, Bassus 1)²¹ számát mutatja meg. A 9. kompozícióban a „VIII. Voc: voce & instr” nem mást jelen, mint hogy nyolc énekesnek és nyolc hangszeresnek kell játszania. A bassus pro organo szólam pedig kimondatlanul is hozzátartozik az együtteshez.

Az SSWV 74 és SSWV 81 előadói apparátusa megegyezik: két vokális és két instrumentális kórus szükséges a teljes együttes, „plenus chorus” összeállításához. Minden csoport négy szőlamból áll: Cantus, Altus, Tenor, Bassus. A hangszerek nincsenek meghatározva, viszont — ahogyan azt Prætorius a *Syntagma musicum* 3. részében (1619) javasolja²² — a kulcsok kombinációja alapján ki lehet következtetni, hogy milyen instrumentumoknak kell megszólalnia. Mahrenholz úgy véli, hogy a viola da braccio, azaz karviola négyszólamú kórusára kell gondolnunk, amelyet szerinte igen gyakran alkalmaztak.²³ De elképzelhető fúvósok együttese is a régebbi szokás szerint, ebben az esetben például cink és három harsona. Ugyanígy Giovanni Gabrieli mintájára²⁴ a fúvós- és vonóskórusok szembeállítása is valószínű. Az első vokális kórus a szólistákból áll (Favoritchor, voci vagy voci concertanti), a második a teljes kórus (Kapellchor, ripieni, capella).²⁵

Az előzőektől alapvetően különbözik az SSWV 84 összeállítása. A három négyszólamú kórusra írt kompozícióban Scheidt ezúttal a hangszereket is meghatározta és a következő kulcsokkal jelölte:

1. kórus: „Cantus 1 Cornet vel Viol” — violinkulcs; „Altus 1 Cornet vel Viol” — violinkulcs; „Tenor 1 Cornet vel Viol” — altkulcs; „Bassus 1 Voce” — tenorkulcs;²⁶
2. kórus: „Cantus 2 Voce”, „Altus 2 Voce”, „Tenor 2 Voce”, „Bassus 2 Voce”, itt a szólamoknak megfelelő kulcsokat kapjuk;

²⁰ Megdöbbenő Mahrenholznak az a több helyen is hangoztatott nézete, hogy a Magnificatban félversenként váltakozott az egyszólamú és figurális éneklés. MAHRENHOLZ 1924, 8. és 56. p.

²¹ GESSNER 1961, 26. p.: ezt az összeállítást Scheidt a *Geistliche Konzerte* sorozatában a protestáns énekek feldolgozásához és a cantus firmushoz kötődő kompozíciókhoz tartja fenn.

²² BUKOFZER 1947, 24. p. és Roeder 2000, 17. p.

²³ MAHRENHOLZ 1924, 133. p.

²⁴ ROEDER 2000, 17. p.

²⁵ MAHRENHOLZ 1924, 128. p.: ez az elosztás a *Concertus sacri* egész kötetére jellemző. BUKOFZER 1947, 24. p. és ROEDER 2000, 18. p. említik a Gabrieli által használt elnevezéseket, FORCHERT 1996, Sp. 636. a németeknél használt kifejezéseket.

²⁶ Tehát nem tisztán hangszeres kórusról van szó, mint MAHRENHOLZ 1924, 10. p. leírja.

3. kórus: „Cantus 3 Voce” — altkulcs;²⁷ „Altus 3 Trombon” — tenorkulcs; „Tenor 3 Trombon” — basszuskulcs; „Bassus 3 Trombon” — szubbasszuskulcs.

A három kórushoz immár elmaradhatatlanul kapcsolódó „bassus pro organo” szintén szubbasszuskulcsban van lejegyezve.²⁸ A fenti leírásból kiderül, hogy a hangszerekre vonatkozó szólam-megjelölések (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) meglehetősen általánosak. A kulcsok sugallják, hogy ebben a concertóban Scheidt nemcsak a hangszíneket, vokális és hangszeres szólamokat, szóló és tutti szakaszokat, hanem a különböző hangfekvéseket is szembeállítja egymással. Mahrenholz szerint kétségtelen az itáliai hatás a legkülönbözőbb szólam-kombinációkban, amelyek már a *Cantiones sacri* motettáinak hangzását is varázsossá teszik.²⁹ Giovanni Gabrieli korábbi (1587) concertóiban már találkoztunk a különböző hangfekvésű kórusok kialakításával: „coro superiore” a magasabb, „coro grave” a mélyebb szólamokból és „capella” szopránból, altból, tenorból, basszusból összeállítva.³⁰ Scheidt nagyszabású *Nun danket alle Gott* című concertójában (SSWV i7) hasonló csoportosításban és elnevezéssel jelennek meg a kórusok: „Chorus supremus”, „Chorus medius”, „Chorus inferior” és „Capella”.³¹

A concertóelv egyik legfontosabb eleme az ellentétek ütköztetése, a különböző hangzási területek szembeállítása, melyet valóságosan is létrehozta a térben egymástól jól elkülönítve elhelyezett énekes és hangszeres kórusokkal.³² Már a stílus kialakulásában is nagy szerepe volt annak, hogy a zenészek a velencei San Marco katedrális különböző karzatain muzsikáltak. Az együttesek térbeli szétválasztásának szokása Németországban is elterjedt. A már többször említett istentiszteletről, amelyet August herceg bevonulásakor tartottak Halléban,³³ maga a prédikátor, Christian Weber tudósít: „mi okból is az énekesek és a zenészek, elrendezve az Isten házában különböző helyein, mindenféle énekes és hangszeres szólamokkal és játékokkal, hogy a legművészebb módon dicsérjék az Úr nevét, körbeálltak.”³⁴

²⁷ SSW 15, 97. p. tenorkulcsban közli.

²⁸ A Bassus pro organo és a Bassus 3 az összkiadásban basszuskulcsban van. SSW 15, 97. p.

²⁹ MAHRENHOLZ 1924, 126-127. p.

³⁰ ROEDER 2000, 17. p. Lásd 2.1. fejezet.

³¹ MAHRENHOLZ 1924, 127. p.; KOCH 2000, 162. p.: „Chorus inferior” helyett „Chorus infimus”.

³² BUKOFZER 1947; BRAUN 1981, 201. és 204-205. p. Utóbbi oldalakon Melchior Küsel rézmetszetét láthatjuk, amely Benevoli *Missa salisburgensis* című 53 szólamú művének 1682-es bemutatóját ábrázolja. Lásd még ROEDER 2000, 15. p.

³³ Lásd a 3. lábjegyzetet.

³⁴ Christian Weber: *Inauguratio Principium. Der Fürsten Beruff- und Einweihung, Halle 1638*. Idézi SERAUKY 1939, 40. p.: „weswegen denn die Sängere und Musicanten, an unterschiedenen Oertern des Gotteshauses, geschickt mit allerley Vocal und Instrumental Stimmen und Spielen, auffs künstligst zu loben den Namen des Herrn, herumbstehen”.

3.3.2. A nagyszabású concerto jellegzetességei

A nagy egyházi concerto pompája és csillogása a különösen ünnepélyes alkalmakhoz kötődött már Giovanni Gabrieli zenéjében is. Ezt szolgálja a számtalan vokális és hangszeres szólam keverése, amelyhez a kiemelkedő ünnepeken a San Marco zenészei mellé esetenként kisegítő muzsikusokat kellett hívni.³⁵ Az obligát hangszereket Gabrieli az ünnepi karakter kiemelésére határozta meg.³⁶ Ennek felel meg Monteverdi 1610-ben megjelent *Vespro della beata vergine* című darabjának fényűző hangszerelése is.³⁷ A velencei stílushoz kapcsolódik Michael Praetorius a sokszólamú concertatóval, a briliáns hangszeres és énekes kórusokkal, díszítésekkel a *Polyhymnia caduceatrix* (1619) kötetének concertóiban.³⁸

Braun azonban más jellegzetességre is felhívja a figyelmünket: „A nagy egyházi concerto műfajttörténeti ideája szerint örvendező, ünnepi művészetet testesít meg, amely a hálaadáshoz és dicsőítéshez alkalmas”.³⁹ Hasonlóan Roeder mint a velencei stílusban már megszilárdult és alapvető stíluselemeket sorolja a következőket: vidám szöveg, valamint három vokális és hangszeres kórus — Giovanni Gabrieli *In ecclesiis* című motettájával kapcsolatban, mely a *Symphoniae sacrae*, 1615 kötetben jelent meg.⁴⁰

3.3.3. Exsultatio és proportio tripla

Scheidt Magnificat-feldolgozásai a *Concertus sacriban* nem nélkülözik a nagy egyházi concerto előbbiekben felsorolt vonásait, melyekkel jól illeszkedtek a liturgikus év kiemelkedő ünnepeihez.⁴¹ Az ünnepi, örvendező és hálaadó karakter különben magában a Magnificat szövegében is összekapcsolódik. Az ujjongó affektus kifejezésére azonban Scheidt még más eszközt is felhasznál. Mindhárom Magnificat-concerto 1. versusának első félverse („Et exultavit spiritus meus”) hármas lüktetésben van, proportio tripla megjelöléssel (1. kottapélda).⁴² A 4. és 9. concerto 6. versusának első félverse („Sicut erat”) ugyanígy. Míg ezekben az utolsó félvers („et in saecula saeculorum, Amen”) átvált páros lüktetésbe, addig a 12. koncertben az utolsó félvers is proportio tripla és csak a záró ritornell utolsó hat ütemére

³⁵ FENLON 2002, 350. hasáb.

³⁶ BRAUN 1981, 210. p.

³⁷ BUKOFZER 1947, 67. p.

³⁸ BUKOFZER 1947, 85. p.

³⁹ BRAUN 1981, 205. p.: „Seiner gattungsgeschichtlichen Idee nach verkörpert das Große Geistliche Konzert eine freudige, festliche Kunst, zu Dank und Lobpreis geeignet”.

⁴⁰ ROEDER 2000, 18. p.

⁴¹ Lásd 1.5.2.1. fejezet.

⁴² A kottapéldákat lásd az 5. függelékben.

vált proportio duplára. Így a három concertóban a szélső versek hármassal ütemezett foglalkoztatja a canticum feldolgozását. A keretező tételek összetartozását a zenei anyag hasonlósága is erősíti a 4. és 9. kompozícióban (2. kottapélda). A 12. darabban viszont már nem hasonlóságról van szó, hanem azonosságról, hiszen az 1. és 6. versus első 15 üteme hangjaiban megegyezik, tehát utóbbi paródia-technikával készült.

Scheidt kortársainak a 2. fejezetben felsorolt Magnificatjaiban nem találunk példát a nagyformának a proportio triplával való lekerekítésére. Rövidebb szakaszok kiképzésében hármassal ütemezett a szöveg kifejezésére szolgál („Et exultavit”, „Gloria Patri”, vagy nem az örömezéshez, dicsőítéshez kapcsolódó szövegekben: „Die Hungrigen füllet er”). Monteverdi Mária-vecsernyéjében az egy-egy tételt közrefogó szimfoniákhoz társul.⁴³ Hosszabb szakaszokban (Gabrieli C 75, Monteverdi nagy concertója a *Selva morale e spirituale* kötetben) pedig nincs ilyen formai tagoló szerepe a hármassal ütemezésnek.

Azonban Scheidt a kortársaihoz hasonlóan jár el, amikor a proportio triplát a szöveg illusztrálására alkalmazza. Gabrielinél és Viadanánál Alleluia-refrénnek kapnak élénk hármassal ütemezett megzenésítést, amelyek egyben ritornell-szakaszok is a teljes együttes előadásában.⁴⁴ Scheidt művészetében is megfigyelhetjük ezt az örömről, ujjongásról szóló szövegrészekben, illetve ott, ahol hirtelen hangulatváltozást (például amikor szomorúság után a vigasztalásról van szó) zenésít meg.⁴⁵ A *Concertus sacri* Magnificatjaiban a hármassal ütemezés nem feltétlenül kapcsolódik a plenus chorushoz: a 4. concertóban az 1. versust a Favoritchor kezdi, a 9. és 12. kompozícióban pedig többkórusos váltakozásban szólal meg az exultatio.

3.3.4. A teljes együttes szerepéről

Scheidt concertóiban a teljes együttes elnevezése „plenus chorus”, ahogyan a 4. concerto (SSWV 74) 4. és 6. versusaiban jelöli. Arról, hogy ezekben a versekben — és csak ezekben — a voci concertantinhoz a vokális és énekes capella is hozzá fog lépni, már a kompozíció címe is tudósít: *Magnificat 3 Voc: Esurientes & ultimus versus voce & instr.* A bassus pro organo szólamában az „Omnes” kifejezés jelöli azokat a helyeket, ahol mindenkinek együtt kell zenélni. A *Concertus sacri*ban a Magnificatoknak minden tuttiszakasza homofón zenei anyagot tartalmaz, legfeljebb egy-egy belső szólam mozgása lazítja az akkordikus szöveget.

⁴³ Lásd 2.4. fejezet.

⁴⁴ BUKOFZER 1947, 24. p.; BRAUN 1981, 201. és 206. p.

⁴⁵ MAHRENHOLZ 1924, 128-129. p.

Scheidt azzal, hogy a zárószakaszokat a plenus chorusszal képezi ki,⁴⁶ szintén kortársainak művészetéhez kapcsolódik, hiszen formai kialakítás tekintetében ez éppúgy eszköze volt már a velencei többkórusos technikának, mint Schein nagyobb lélegzetű concertóinak az *Opella nova* 1626-ban megjelent 2. részében.⁴⁷ A teljes együttes beléptetése a tételek végén nyomatékossítja a zárlatképzést, kulminciót eredményez. De éppen a 4. koncert 4. versusának közepén az „omnes” nemcsak lezárja az első félverset, hanem átnyúlik a következő elejébe. Aligha véletlen, hogy a „divites”, „a gazdagokat” szó zenei kifejezése a teljes szólamszámra van megkomponálva, hogy aztán az első kórus Cantusára és a basso continuóra hirtelen kiüresedő hangzásban szólaljon meg a folytatás: „dimisit inanes” — „üresen küldte el” (3. kottapélda).⁴⁸ Nem csodálatos az sem, hogy az „ultimus versus”, vagyis a doxológia a plenus choron hangzik el.

A másik két concertóban (SSWV 81 és 84) a tutti együttes formai tagoló szerepét az összes versus végére beillesztett ritornellek mutatják meg. A kora barokk stílusban mint már teljesen általánosan használt formáló eszközre láttunk példát Gabrielivel és Viadanával kapcsolatban. De Monteverdi Mária-vecsernyéjében is számtalan ritornellt találunk az Adiutoriumtól kezdve a zsoltár-megzenésítéseken és a hymnus-feldolgozáson át a Magnificat *Deposuit* tételéig.⁴⁹

Scheidt említett két Magnificatjában a (a 9. concertóban 8 ütemes, a 12. darabban 6 ütemes) ritornellek mindig a második félvers utolsó szavait ismétlik meg. Scheidt drámai hatást ér el azzal, ahogyan a versus végén a ritornellt az előző szakaszhoz kapcsolja. A drámaiság a következő zenei eszközök alkalmazásával jön létre:

- a) A kisebb-nagyobb számú concertáló szólamok és a teljes együttes hangzásának ütköztetése, melyeket Scheidt igen változatosan alkalmaz. Tutti egy szólam után: a 9. concerto 2. versusában (Cantus 1); a 12. concerto 2. versében (Cantus 2). Két szólam után: 9. concerto 1. versus (Cantus 1, Tenor 1) és 5. versus, melyben mindkét tenor a cantus firmust énekli. Három szólam után: 9. concerto 3. versus (Tenor 1, Tenor 2, Bassus); 12. concerto 1., 3., 5. versus (Bassus 1, Tenor2, Bassus2). Négy szólam után: 9. concerto 6. versus (Cantus 1, Altus 1, Tenor 1, Bassus 1 voci et instrumenti); 12. concerto 6. versus (Cantus 2, Altus 2, Tenor 2, Bassus 2). Mindkét esetben többkórusos váltakozás után fejezi be a négy szólam a concertáló szakaszt, így

⁴⁶ MAHRENHOLZ 1924, 128. p.

⁴⁷ FORCHERT 1996, Sp. 637.

⁴⁸ A Magnificat magyar szövegét lásd a 4. függelékben.

⁴⁹ Lásd VESPRO. LEOPOLD 2004, Sp. 412. p. a *Deposuit* (Vespro, 185. p.) feldolgozását echo-ritornellnek nevezi, melyet hangszerezése és dallamfigurái miatt az *Orfeo* alvilági jelenetének *Possente spirto* tételével állít párhuzamba.

nagyobb a kontraszt a tutti belépésével. Kétkórusos szakasz után: 9. concerto 4. versus. Ebben az esetben a rövid időre magára maradó első kórus éppen echót énekel, amire a beírt dinamikai jelzés („pian”) utasít. A ritornell elején viszont a „forte” az előző szakaszon végighúzóódó kórisecho⁵⁰ megkoronázását jelenti. Háromkórusos szakasz után: 12. concerto 4. versus.

- b) A két szakasz különböző ritmikai mozgásformáinak szembeállítása. Míg a voci concertanti mozgása általában jelentősen lefékeződik a kadenciákban, addig helyenként frissen mozgó ritmikai értékek zárják a szólószakaszt. Például a 9. és 12. concertónak egyaránt a 2. versusában a Cantus 1 nyolcadjai után érkeznek a félértékekben haladó ritornell. Hasonlóan a többkórusos részek befejezésében két nyolcad és két negyed izgatott ritmusának kombinációival találkozunk, amelyek egyben nem túl erős kadenciákat alakítanak ki.
- c) A concertáló rész és a ritornell közé beiktatott generálpauza különböző alkalmazása. A barokk zene egyik retorikus alakzata az abruptio, amely a zenei szövetbe illesztett váratlan szünet beiktatásával ér el a hallgatóban várakozásteljes feszültséget. A 9. concertóban Scheidt egy kivétellel az összes versben alkalmazza a megszakítást, a 12. kompozícióban viszont a hatból csak három versbe iktatja be a szünetet, amellyel azt éri el, hogy a csend után a tutti berobban a hangzásával. Két kivétellel félértékű szünetek választják el a concertáló és chorus plenus részeket. Egész értékű szünet mindkét koncert 4. versusában, éppen azokon a helyeken, ahol az izgatott ritmusú többkórusos felelgetés ér véget (4. kottapélda). Ezeken a helyeken a gyengébb zárlatok miatt jobban várnánk a folytatást, ezért meglehetősen annál elodázása. Figyelemre méltó, hogyan egészíti ki a zenei-retorikai elemet a concertáló rész befejezésének és a ritornellszakasz indításának harmóniai viszonya. A 9. kompozíció ritornellje C-dúrban indul, négy versusban G-dúr harmónián záródik előtte a concertante — a ritornell indulását harmóniailag jól előkészítve. Egyszer pedig (az 1. versben) A-dúr akkordon fejeződik be a szólószakasz, ebben az esetben tehát harmóniailag is indokolt a szünet beiktatása. Talán ezzel magyarázatot nyer az is, hogy a 3. versusban miért nincs szünet a szóló- és a tuttiszakasz között, mivel abban a concertáló szólamok C-dúr kadenciát hoznak létre a szólórész végén. A 12. koncert 1. és 4. versusában alkalmazott abruptiónál a kadencia és a tutti indulása egyaránt amoll. A 6. versben is van megszakítás, de itt a többkórusos szakasz lezárása A-dúr,

⁵⁰ MAHRENHOLZ 1924, 80. p.

míg a ritornell a-mollban kezdődik. Ugyanez a harmóniai viszony uralja azoknak a verseknek (2., 3., 5.) a tagolását, amelyeknél Scheidt nem iktatott be szünetet és így a harmóniaváltás okoz meglepetést a hallgatónak.

A teljes együttesre bízott ritornell-szakasz ilyen következetes végigvezetésével csak Prætoriusnak a *Puericiniumban* megjelent német Magnificatjában találkozunk, ám ott mindig az első vers szövege ismétlődik.⁵¹

A teljes együttes használatának a *Concertus sacri* Magnificatjaiban a formai tagoláson kívül más jelentősége is van. Ahogy korábban láttuk, a 4. concerto 4. versusában Scheidt már az első félversbe is beiktatja a teljes együttest. Ezt a versust („Esurientes implevit bonis * et divites dimisit inanes”, vagyis „Az éhezőket betöltötte jókkal * és a gazdagokat üresen küldte el”) mindhárom feldolgozásban nyomatékosan kiemeli a plenus chorusnak a versus közepén való alkalmazásával. Bukofzer világít rá, hogy a 17. századi német szerzők számára a cantus firmushoz kötődő feldolgozás az objektív interpretáció eszköze volt, mivel a korálokhoz dogmatikus tartalom kapcsolódott. Míg a szabad kompozíciókban — többnyire concertózenékben — bontakozhatott ki a komponista képzelőereje, ezért ezek voltak alkalmasak a szubjektív kifejezésre.⁵² Valóban, a 4. versus indításában csak a 9. koncertben találkozunk cantus firmus-utalást, de hat ütem után ott is egy szabad motívumra épített szakasz előzi meg a teljes kórust. A 4. concertóban az egész vers nélkülözi a zsoltártónus dallamát, a 12. darabban, mint látni fogjuk, egy 4 ütemes intonációban szólal meg a ritornell előtt. Mind a három esetben két szólammal kezdődik a versszak: a 4. koncertben Cantus 1 és Tenor 1; a 9. concertóban Tenor 1 és Bassus 1; a 12. kompozícióban pedig Tenor 2, Bassus 2. Ezek után a teljes kórus a hangzástér betöltésével ábrázolja a szegények betöltését: „implevit bonis” (5-7. kottapélda). A 4. koncertben a 9-17. ütemben találjuk ennek a szövegnek a megzenésítését, mely leginkább fél- és egészértékekben mozgó harmonizált recitálásra emlékeztet, amelyben a hangzatok nem rugaszkodnak el a reneszánsz modális harmóniavilágtól. Ötször ismétli meg a szöveget, miközben három kadencia tagolja a harmóniai folyamatot. A félvers szövegének befejezésével a tutti együttes használata nem szakad meg, mert Scheidt a „divites” kifejezésére még felhasználja a 17-19. ütemben.⁵³ A 9. concertóban az „implevit bonis” feldolgozása 5 ütemes, míg a 12. darabban 10 ütemre tágul a különböző hangnemekben elhangzó kadenciák által létrehozott nagyobbívű szekvenciában. Zenei kialakításában mindkettő megegyezik a 4. concerto megfelelő szakaszával. Szembetűnő

⁵¹ Lásd 2.2. fejezet.

⁵² BUKOFZER 1947, 79. és 83. p.

⁵³ Lásd 41. p.

még, hogy a 9. és 12. kompozícióban ez a szakasz nem kapcsolódik a ritornell anyagához és mindkettőben többkórus concertálás követi a plenus chorust. Úgy tűnik, Scheidt zenei eszközökkel árulja el, hogy számára mekkora jelentősége volt ennek a versszaknak, bár még korántsem értünk a végére a kifejezőeszközöknek.

3.3.5. A hangszerek használata

A *Concertus sacri* három Magnificatjával kapcsolatban a hangszerek használatáról elsősorban azt állapíthatjuk meg, hogy a voci concertantihoz a basso continuón kívül semmilyen hangszer nem kapcsolódik.⁵⁴ A 9. concerto 6. versusának 32. ütemében, amikor a Favoritchorhoz hozzálépnek a hangszerek, azzal egyszersmind a két kórus concertálása is elkezdődik. Másodszor: a 4. és 9. koncert plenus chorusaiban, valamint utóbbinál a kétkórusos szakaszokban (1. versus első félverse, a 4. versusnak a már említett második félverse, a 6. versus első félverse és a 32-36. ütem) a hangszereknek colla parte kell játszani, ami a reneszánsz hagyományra utal vissza. Ez a gyakorlat pedig mind Giovanni Gabrieli 1587-ben kiadott, cori spezzati technikával megkomponált concertóit jellemzi,⁵⁵ ahogyan Monteverdi *Vespro della beata vergine* című darabjában mindenképpen elfogadható előadói megoldását jelenti a 126. zsoltár (*Nisi Dominus*) kétkórusos feldolgozásában.⁵⁶ Minthogy a 12. concertóban az 1. és 3. kórus számára kevert hangszeres-vokális capellákat határozott meg Scheidt, abban a hangszereknek önálló feladata van.

Végül a hangszerek legjellegzetesebb megjelenési formája a Magnificatokban a sinfonia. Önálló hangszeres tételt bevezetőként már Giovanni Gabrielinél is találunk a nagyszabású *Jubilate Deo omnis terra* című kompozícióban „sinfonia si placet” megjelöléssel, közjátékként a *Surrexit Christus* concertóban.⁵⁷ Grandi kíséretes concertóiban a két hegedűszólam sinfonia megnevezés alatt ugyanígy bevezető tételeket és közjátékokat játszik, míg Schütznél a *Symphoniae Sacrae* I. részében (1629) a sinfonia hangszeres elő- és utójátékot jelent.⁵⁸ Monteverdi Mária-vesperásában az *Ave maris stella* himnusnak a már említett ritornellje szintén önálló hangszeres zene.⁵⁹ A Magnificatban a 3. versust (*Quia respexit*)

⁵⁴ Lásd még MAHRENHOLZ 1924, 128. p.

⁵⁵ BUKOFZER 1947, 20-22. p.

⁵⁶ A colla parte gyakorlatára utal a *Vespro della beata verginével* kapcsolatban általában BRAUN 1981, 210. p. Wolters pedig a vesperás mind az öt zsoltárához, a himnushoz és a Magnificat első versusához ad hangszerelési javaslatokat. Lásd VESPRO, 218-222. p.

⁵⁷ BRAUN 1981, 201. p.

⁵⁸ BRAUN 1981, 209. és 210. p.

⁵⁹ VESPRO, 166. p.

keretezi hangszeres elő- és utójáték.⁶⁰ Utóbbiba Monteverdi beleágyazta a második félvers tónusának dallamát. A 8. versusban (*Esurientes implevit bonis*) pedig hangszeres elő-, utójátékot és két közjátékot találunk.⁶¹ Bár Monteverdi nem tette, ezeket a tételeket is bízvást nevezhetnénk sinfoniáknak.

Scheidt a 9. concerto 4. versusát vezeti be sinfoniával, amelyet a két négyszólamú hangszeres kórus ad elő. A 16 ütemes tétel beleillik abba a képbe, amit Mahrenholz a *Concertus sacri* ilyen típusú darabjairól ír:

Általában jelentősen kevesebb joggal lehet polifonikus szólamvezetésről beszélni, mint a *Ludi musicinál*.

A legtöbb sinfonia a modern itáliai concertóstílusra törekszik. A két zenekar dallamszólamai egyre inkább előtérbe törnek és megpróbálják az alsó szólamokat pusztá kíséretté lenyomni. Néha az az ember érzése, mintha Scheidt csak a külső forma miatt tartotta volna meg azokat.⁶²

Az első hat ütem inkább a Cantus 2 kiharmonizálásának tűnik, a 6. ütemtől pedig a kezdő motívumnak és a 3. ütem anyagának diminuált formájával elkezdődik a tétel végéig tartó kórusecho, mindig újabb motívumokkal (8. kottapélda). Íme még egy eszköz a 4. versus megjelölésére.

A 9. concerto 5. versusában a sinfonia már nem bevezető tétel és nem tisztán hangszeres zene. A két hangszeres capella — ismét 4-4 szólammal — concertálása a Tenor 1 és 2 cantus firmusát veszi körül. Ebben a sinfoniában már polifonikusabb szólamvezetést látunk, helyenként imitációval (a 3. és a 9. ütemtől). Jellemzőek a Cantus 1 és 2 virtuóz díszítései és skálái. Mahrenholz ezt a szerkesztést, mely egyedülálló Scheidt életművében, korálsinfoniának nevezi (9. kottapélda).⁶³ Scheidtnél ugyan egyedülálló a megoldás, de Monteverdinél a *Vespro* egyes tételeiben találunk hasonló megoldásokat. A szoprán cantus firmusát 3 háromszólamú kórus veszi körbe obligát hangszerekkel a *Sonata sopra „Sancta Maria, ora pro nobis”* című tételben.⁶⁴ A Magnificatban a 6. versusban (*Fecit potentiam*)⁶⁵ az alt intonálja a zsoltártónust, amelyet három obligát hangszer kísér; a 10. versusban (*Sicut locutus est*) ismét az alt énekli a cantus firmust, két hangszeres capella kíséretével: „ad una voce sola & sei instrumenti in dialogo”.⁶⁶

⁶⁰ VESPRO, 172-175. p.

⁶¹ VESPRO, 189-190. p.

⁶² MAHRENHOLZ 1924, 97-98. p.: „Doch kann man im allgemeinen mit bedeutend weniger Recht als bei den *Ludi musici* von polyphoner Stimmführung reden. Die meisten Sinfonien streben modern-italienischem Konzertstile nach. Immer mehr drängen sich die Melodiestimmen beider Orchester in den Vordergrund und suchen die unteren Stimmen zu bloßer Begleitung herabzudrücken. Man hat manchmal das Gefühl, als ob sie Scheidt nur der äußeren Form wegen beibehalten hätte”.

⁶³ MAHRENHOLZ 1924, 91. p. és SERAUKY 1939, 80. p.

⁶⁴ VESPRO, 135-159. p.

⁶⁵ VESPRO, 183-184. p.

⁶⁶ VESPRO, 193-195. p.

Scheidt harmadik Magnificatjában, a 12. concerto 5. versusának sinfoniája ismét bevezető tétel, amelynek 23 ütemét a „Cantus 1 Cornet vel Viol” és „Altus 1 Cornet vel Viol” adja elő. Az első négy ütemig biciniumként megszerkesztett tétel később átalakul echo-concertálássá, amelyben a 9. koncert 4. versusát bevezető sinfoniához hasonlóan újabb és újabb motívumok merülnek fel. Erre a tételre is jellemzőek a virtuóz figurák. A visszhang-effektusra épülő előadást a beírt dinamikai jelzések is sugallják. Scheidt, aki épp a *Concertus sacri* kötetében sajátította el az új stílust, az echoeffektus kiaknázásában is teljes mértékben illeszkedett a korszellemhez. Már láthattunk erre példát Monteverdi *Deposuit* tételének hangszeres echoritornelljében és óhatatlanul eszünkbe juthat Giovanni Gabrieli számtalan hangszeres tétele, különösen, amelynek még a címe is utal az visszhanghatásokra: *Sonata pian e forte C* 175.⁶⁷

3.3.6. Cantus firmus-használat

A legszembetűnőbb a Magnificat-megzenésítésekben, hogy Scheidt az új concertáló stílust és a régi, cantus firmusra épülő kompozíciós technikát összekapcsolja. Különben is egész életében kitartott a kontrapunktikus szerkesztés mellett. Serauky úgy véli, Scheidt vokális életműve mélyen a lutheri vallásosságban gyökerezik és ebből fakad a hagyományokhoz való ragaszkodás a régi zeneszerzői technikákban is, amely egyszersmind az új zenei stílusokkal való tudatos szembenállást is eredményezte. Az új áramlatokhoz csak akkor kapcsolódott, ha azok nem ellenkeztek legfőbb érzéseivel.⁶⁸ Ám az előzőekben láthattuk, hogy a concertáló stílus elemeit is mindenestől elsajátította.

Scheidt változatosan használja a cantus firmusként alapul vett zsoltártónusok feldolgozási lehetőségeit. A *Concertus sacri* Magnificatjaiban a következő szerkesztési módokkal találkozunk:

1. A zsoltártónus dallami elemeit (initium, tuba-hang, mediatio, terminatio) használja fel a concertáló motívumok kialakításához.
2. A tónus hangjait az egyik szólam egészértékű hangokban, érintetlen cantus firmus módjára énekli, míg a többi szólam concertálása kíséri. Ebben a szerkesztés-típusban
 - a) egyes tételekben az ellenszólamok is felhasználják a cantus firmust,
 - b) másokban az többi szólam független a zsoltártónusról.

⁶⁷ Lásd FENLON 2002, Sp. 358.

⁶⁸ SERAUKY 1939, 71. p.

3. A zsoltártónus egésze, vagy egy része harmonikus kísérettel szólal meg valamelyik szólamban:
- a) falsobordone stílusban,
 - b) ritmizált alakban.

Az 1. pontnál megjelölt eljárásra Michael Prætorius a *Musæ sionia* 9. kötetében a „madrigalische Art” megnevezéset alkalmazta.⁶⁹ Ebben az eljárásban a komponista az előre adott dallamot ízeire bontja és az így létrejött rövid motívumokkal concertálnak a szólamok. A zenei folyamatot szünetek törik át. Scheidt Magnificatjaiban együtemes, helyenként félütemes motívumok születnek a zsoltártónus széttördeléséből. Egyetlen esetben találkozunk hosszabb, de nem túl nagy terjedelmű motívummal. Minden ilyen tételre, félversre illetve többször csak néhány ütemes szakaszra jellemző, hogy a zsoltártónus eredetileg szabad ritmikai előadásra szánt dallamformulái ritmust kapnak. Ugyanígy jellemzi ezt a szerkesztésmódot a szövegismétlés, ezzel együtt a motívumok ismétlése, amely a concertáló stílusnak egyik lényeges ismertetőjele és az emphatikus erősítést szolgálja.⁷⁰ Az egymás után többször elhangzó motívumokból természetesen következik hosszabb-rövidebb szekvenciák kialakítása. Különböznek azonban abban, hogy a tónusnak melyik részéből és hogyan építik a motívumaikat.

4. concerto (SSWV 74) 1. versus: Cantus 1, Tenor 1, Bassus 1. Az utolsó három ütem kivételével a teljes versszakot uralja a szerkesztés (a 25-27. ütem megzenésítése a 3. b) pontnál). Az initiumból kialakított együtemes motívum az ütemenként belépő szólamok mindegyikében előfordul váltakozva, alá és fölé illesztett ellenszólamokkal (1-5. ütem: „Et exsultavit”, 1. kottapélda). A következő szakasz már a mediatio dallamára épül, hasonlóan, mint az előző részben, de szekvenciával kiegészítve. Az első félverset F-dúr kadencia fejezi be⁷¹ (6-19. ütem: „spiritus meus”). A második félvers initiumából kialakított ereszkedő szekvenciából épül fel a következő szakasz a 19-25. ütemben, míg a terminatióra más szerkesztésmód jut.

9. concerto (SSWV 81) 1. versus. Az első félvers szövegét Scheidt kétkórusos technikával dolgozta fel. A második félvers elején a Cantus 1, Tenor 1 concertál. A téma kialakításában ismét szerepet kap a tónusnak a második félversre eső initiuma, amely után kadenciát képző dallamfordulatok kapcsolódnak (11-19 ütem: „in Deo”). A 19-21. ütemben összekapcsolja a

⁶⁹ BUKOFZER 1947, 84. p.; FORCHERT 1996, Sp. 636. és 2005, Sp. 889.

⁷⁰ BUKOFZER 1947, 24. p

⁷¹ A tonus peregrinus hagyományos lejegyzésének megfelelően „d” a finalis hang, egy H az előjegyzés: a mai értelmezésünk szerint d-mollban van lejegyezve a kompozíció.

második félvers initiumát és terminációját, ezáltal végig elhangzik a zsoltártónus második fele. Utána a terminációval felelget a két szólam (21-26. ütem: „salutari meo”).

Ugyanennek a kompozíciónak a már több szempontból vizsgált (sinfonia, „implevit” kiemelése, a ritornell kapcsolása) 4. versusa mindössze öt ütemmel képviseli a szerkesztéstípust, amely a Tenor 1, Bassus 1 concertálására van bízva és a mediatiót használja fel (17-22. ütem: „Esurientes”). E versusban inkább Scheidt szubjektív képzelőereje bontakozik ki a concertáló szólamok sűrű nyolcadmozgásának szövegfestő szekvenciájában (22-27. ütem: „implevit bonis”), a kétkórusos „echofantáziában” (32-45. ütem: „et divites dimisit inanes”) és a már korábban említett zenei megoldásokban.

A 9. concerto 6. versusának ismét csak a második felében használja a madrigál-szerkesztést, mivel az első félverset kétkórusos technikával oldotta meg Scheidt. A 18. ütem végén kezdődő szakaszban a teljes Favoritchor részt vesz: Cantus 1, Altus 1, Tenor 1, Bassus 1. Ez az összeállítás tágabb lehetőséget nyújt a concertálás kialakítására. Ezúttal a második félvers initiumának és terminációjának egymás mellé helyezéséből születik meg a három ütemet és felütést magában foglaló motívum, amelyet Scheidt szőlampárokba kapcsol (18-24. ütem: „et in sæcula sæculorum, Amen”). A következőkben már csak a terminatio szolgál alapul a voci concertanti és a teljes (vokális és hangszeres) kórusok legkülönbözőbb váltakozásához.

Prætorius a madrigál-típus illusztrálására olyan tételeket is bemutat, amelyek a dolgozatban a 2. a) pontban megjelölt szerkesztési technikához kapcsolódnak. Scheidt darabjaiban az egészértékű hangokban haladó cantus firmus az egész versust átfogja. A félverseket szünet választja el egymástól. A concertáló (minden esetben) két szólam pedig csak néhány ütem erejéig él a zsoltártónusból kialakított motívummal, hogy attól utána elrugaskodjon. A concertáló szólamokban több új motívum jelenik meg, melyek a szövegábrázolást szolgálják. Minden esetben az ellenszólamok rövid bevezetője után lép be a cantus firmus.

Az 4. koncert 2. versusában a szoprán szólamban találjuk az érintetlen cantus firmust. A Tenor 1, Bassus 1 már a két ütemes bevezetőben „elhasználja” az első félvers initiumát és a mediatiót is. Az initiumon Scheidt mindössze annyit változtat, hogy a felugró tercet egy átmenő hanggal tölti ki. Ez a motívum iméltlődik a 4. ütemig („Quia fecit mihi magna”). A 6. ütemtől még két új motívum ellenpontozza a cantus firmust: lefelé tartó nyolcadskálák a „qui potens est” szövegre és annak tükörfordítása az „et sanctum nomen eius” szakaszra. A Cantus 1 egész szünet után indítja a második félvers intonációját.

Érintetlen basszus cantus firmust találunk még a 9. concerto 3. versusában. Az initiumból képzett motívumra Scheidt előimitációt épít, mely az első két és fél ütemben egy súlyosabb motetta indulását sejteti. Ám a Tenor 1, Tenor 2 a cantus firmus belépésével máris virtuóz concertálásba kezd (3-9. ütem: „Fecit potentiam in brachio suo”). A 10. ütemben a második félvers initiumával felelget a két ellenszólam, mely így vezeti be a 2. félvers intonációját a basszusban („dispersit superbos”). Az initium hangismétléses anyagából fejlődik ki a következő két téma, amelyekben kvartugrásokkal bővül először szext (12-15. ütem), majd oktáv hangterjedelemre (15-16. ütem) az eredetileg szekundlépést használó motívum.

A 12. concerto 3. versusában Scheidt ismét basszus cantus firmust használ (Bassus 2), amelyhez a Bassus 1 és Tenor 2 kapcsolódik. Az initiumnak a 4. tónusban alkalmazott e-g-a hangjait kromatikussá alakítja mindhárom szólamban: e-g-gisz-a és h-d-disz-e (10. kottapélda). Ez az eljárás visszaköszön majd a *Tabulatura nova* III. részének (1624) 4. tónusú Magnificat-feldolgozásában. Az ellenszólamokban három ütem erejéig halljuk az initiumot („Fecit potentiam”), utána a szokásos módon új, a zsoltártónus dallamához nem kötődő motívumok következnek. A cantus firmus az 5. ütemben lép be. A második félvers, amely kivételesen egyszerre indul a Bassus 1-ben és a Bassus 2-ben (13. ütem), tartogat figyelemre méltó zenei megoldásokat. A „dispersit” szó kifejezésére először tercugrásokat, majd hármashangzat-felbontásokat alkalmaz Scheidt. A Bassus 2-ben a „dispersit superbos” szavak után másfél ütemes cezúra következik, miközben a Tenor 2 a terminatiót énekli (16-17. ütem „mente cordis sui”), méghozzá egyszer. Ez a váratlanul érkező intonáció vezeti be a basszus cantus firmus utolsó szakaszát. A 18-22. ütemben az ellenszólamok suspiratióval felszaggatott dallamában és a rákövetkező nyolcadokban, oktávugrásban és felfutó skálában mintha máris látnánk a „szétszórás” eredményét: „dispersit superbos mente cordis sui”, „szétszórta a gőgösöket szívüknek elbizottsága által” (11. kottapélda).

Az ellenszólamok az előző pontban bemutatott szerkesztésben is csak röviden idézik a zsoltártónust, alapvetően bevezető funkcióval. A 2. b) ponthoz sorolt tételeknél a concertáló szólamok egyáltalán nem szólaltatják meg a zsoltártónust, azokat Scheidt a concertálásnak és a szövegábrázolásnak szentelte. Az ide tartozó tételek egyedi vonásokat mutatnak.

A 4. koncert 3. versusában a Bassus 1 énekli az intakt cantus firmust, amely az egészértékek miatt végighalad az egész versuson. Az ellenszólamokban (Cantus 1, Tenor 1) itt is két ütemes bevezető található. A 3-4. ütem figurái („potentiam”) a 7-8. ütemben augmentálva mutatkoznak („in brachio”). A „diepersit superbos” ábrázolása, hasonlóan a 12. concerto 3. versusához, tercugrásokra és hangzatfelbontásokra épül (12. kottapélda).

A két ütemes bevezetőt megtaláljuk a 9. concert 5. versusában is, a korálsinfóniában. Az érintetlen cantus firmust most a két tenorszólam énekli a két hangszeres kórus miatt. Az eddigieknek megfelelően végigfut a teljes verzuson, de a ritornellben még egy újabb feldolgozást nyer.

A 12. concerto 4. versusában Scheidt a 3. strófában látott eljárást alkalmazza,⁷² amikor 39-42. ütemben egészen váratlanul lépteti be a Tenor 2 intakt cantus firmusát, amely itt is csak egyszer szólaltatja meg a terminatiót. Az ellenszólamok (Cantus 2, Bassus 2) ezalatt a 27. ütemben induló motívumokkal concertálnak. Ebben az esetben a hangzاتفelbontást Scheidt a „dimisit inanes” szövegre alkalmazza.

A falsobordone 3. a) pontjában megnevezett stílusa a 14. század vége táján alakult ki és egészen a 18. századig használatos volt. Eleinte improvizálva adták elő, a 16. században pedig már számtalan kiadvány tanúskodik elterjedtségéről a katolikus és protestáns egyházban egyaránt. Rhau *Vesperarum precum officia*, 1540 című gyűjteményében jelentette meg a zsoltárokat (minden napra ötöt), illetve Johann Walternek a nyolc tónusra készített Magnificat-harmonizációit falsobordone stílusban. Az eljárás nem véletlenül volt népszerű: a zsolozsma recitatív műfajaihoz szolgált egyszerű, hang-hang ellenében szerkesztett 4-5 szólamú megzenésítésekkel. A falsobordone jellegzetessége, hogy a recitáló hanghoz kapcsolt harmónia minden ritmikai kényszer nélkül, a legteljesebb mértékben illeszkedik a szöveg előadásának ritmusához és a zsoltárvers tagolásához. Rövid dallami formuláinak (initium, mediatio, terminatio) egyes hangjaira új harmóniak következnek. A zsoltártónust szoprán és tenor cantus firmusként egyaránt alkalmazták.⁷³

Scheidt a 4. koncert 5. versusában („Sicut locutus”) a Tenor cantus firmusra építi fel a háromszólamú falsobordone szerkezetet. A félversek zárlatát ritmikusan, ellepontosva képzi ki, mely a stílus egyik ágazatát képviselte a 16. században. A Favoritchor szólamait basso continuo kíséri (13. kottapélda). Figyelemre méltó, hogy a *Geistliche Konzerte* 3. részében a karácsonyi és pünkösdi Magnificatnak az 5., a húsvétinak a 6. verse kap falsobordone megzenésítést.

A 3. b) ponthoz sorolom a cantus firmus kiharmonizálásának másik változatát, amely szintén homofón, de benne a zsoltártónus hangjai végig ritmizált formában jelennek meg. A 4. concerto 1. versusának 25-27. ütemében a Cantus 1 énekli a terminatót egész- és félértékű

⁷² Lásd a 2. a) pontnál.

⁷³ GESSNER 1961, 37. p.; BRADSHAW 2001; MIZSEI 2010, 3-7. p.

hangokban. Már említettem a szélső tételek kapcsolatát. Az 4. koncert 6. versusa az 1. versből az ujjongó proportio triplát és az ismételtetést veszi át. De míg az első tételben a szólamok külön lépnek be és az initium idézete minden szólamban előfordul, a 6. versusban a teljes együttes kezdettől fogva végig énekel és a cantus firmus csak a szopránban hangzik el. Az ismétlés csak az első félversre korlátozódik. Ott mind az initium, mind a mediatio kétszer hangzik el.

Végül a 9. és 12. concerto ritornellje marad még hátra, amelyeket Scheidt a basszus cantus firmusban megszólaló terminatióra épített fel, a basszussal együtt mozgó akkordokból. A 12. kompozícióban több, a 9. darabban kevesebb belső szólammozgás lazítja a harmóniákat. A ritornellek ritmikai alakját a különböző szövegek jelentéktelen mértékben módosítják, csakúgy, mint az, hogy milyen ütemrészen kezdődnek. A 9. koncert ritornellszakasza az 1. vers 27-34. üteme alapján a következőképpen épül fel: a terminatióra épülő harmóniamenet kétszer hangzik el, először c hangról, másodszor g-ről (27-31. ütem) majd kadencia következik G-dúrban. A 32. ütemben kezdődik a ritornell lezárása ismét C-dúrból indulva, autentikus kadenciával G-dúrban, amelyben utoljára még a Tenor 1-be Scheidt beilleszti a terminatio dallamát (14. kottapélda). A 12. concerto 1. versusának 46-51. ütemében találkozunk először a ritornellel, melynek indulásában egyszer hangzik el a terminatio (46-48. ütem), utána plagális zárlattal fejeződik be a tétel (15. kottapélda).

A cantus firmushoz kötődő technikák ilyen változatos és következetesen végigvezetett használatával, amely Scheidt Magnificat-feldolgozásait a *Concertus sacriban* és a *Geistliche Konzerte* sorozatában jellemzi, a 2. fejezetben felsorolt kortársainak műveiben csak egyetlen szerzőnek a kompozíciójában találkozunk: Monteverdi *Vespro della beata vergine* című darabjában, ahol nemcsak a canticum, hanem a zsoltárok is cantus firmus-technikával vannak feldolgozva és a *Selva morale e spirituale* második, motettikus Magnificatjában. Michael Praetorius művei között akadnak művek, ahol több versen keresztül vezeti az érintetlen cantus firmust,⁷⁴ illetve cantus firmus-idézeteket dolgoz fel motettikus és madrigál stílusban, de ezek kevésbé jellemzik Magnificat-kompozícióit. Gabrielinél egyetlen egyszer fordul elő cantus firmus: a C 75 jegyzékszámú kompozícióban, de csak mint intonáció, ellenpontozó szólmokkal körbeszöve. Schein kompozíciójában az *Opella nova* 2. részében bár több versben, de szintén csak intonációként találjuk meg a tónus idézetét, anélkül, hogy a kompozíció kialakítására ez különösebben kihatna. Schütz pedig Magnificatjaiban egyáltalán nem dolgoz fel kölcsönanyagot.

⁷⁴ Lásd *Musae Sioniae* 5. kötet 45. számú német Magnificat. 2.2. fejezet.

A Scheidtről szóló irodalomban szívesen idézik azt a levelet, amelyet a zeneszerző a quedlinburgi komponistának és teoretikusnak, Henricus Baryphonusnak írt 1651. január 26-án. E levélben Scheidt kifejti a komponálással kapcsolatos álláspontját. Miután az új, „őrült” stílust ostromozza, írja le az elhíresült mondatot: „Maradok a tiszta, régi kompozíciónál és a tiszta szabályoknál.”⁷⁵ Grüß fejtegeti, hogy Monteverdi Mária-vesperásában a Magnificat cantus firmus-versei (amelyeket a hallei komponista aligha ismerhetett) látszanak a Scheidt kompozíciók elődeinek. Mindkettejük művészetében felismerhetőnek vél egy előretekintő momentumot, amelyben — még ha Scheidtnél az ódivatú kompozíciós modor ezt hátráltatja is — „a két szellem találkozott a nagy európai zene történetének területén”.⁷⁶

⁷⁵ ADRIO 1949, Sp. 1353-1354.: „Ich bleibe bey der reinen alten Composition, und reinen Regeln”.

⁷⁶ GRÜß 1989, 50. p.: „beide Geister auf dem Terrain der Geschichte großer europäischer Musik begegnen”.

4. A *Geistliche Konzerte* 3. és 4. kötetének Magnificat-feldolgozásai

4.1. A *Geistliche Konzerte* keletkezésének és kiadásának körülményei

Amikor Christian Wilhelm 1625-ben kivonult Halléből és IV. Keresztély dán királyhoz csatlakozott, hogy annak generálisa legyen, az udvari kapella egyszerre munka nélkül maradt, fizetésük akadozott, vagy elmaradt.¹ Ilyen körülmények között a képzett énekesek és hangszeres zenészek többsége elhagyta Hallét. Velük ellentétben Scheidt hűséges maradt városához. Magánélete két év múlva érkezett fordulóponthoz, amikor 1627. április 15-én elvette feleségül egy hallei polgár és tanácsnok, Daniel Keller lányát, Helena Margarethét. Házasságukból hét gyermek született, közülük 1636-ban négy halt meg igen rövid idő alatt a pestisjárványban. Scheidt szakmai tevékenységéről 1628-ig nem tudósítanak az életrajzok, Serauky mindössze orgonaszakértői munkájáról emlékezik meg: 1628-ban a lipcsei Paulinerkirche orgonáját kellett felülvizsgálnia.²

A szűk kétéves időszak 1628 és 1630 között, amikor Scheidt városi zeneigazgatóként dolgozott,³ Serauky szerint a zeneszerző életében a legcsillogóbb időszak volt.⁴ Azonban az, hogy mind a Stadtpfeiferek, mind a gimnáziumi kórus munkáját felügyelnie kellett és velük ellátni a Marktkirche egyházzenei feladatait, nemcsak lehetőség volt számára, hanem magában foglalta annak a konfliktusnak a csíráját is, amely véget vetett ennek a pompás időszaknak. E munkakörében Scheidtnak meg volt a lehetősége rá, hogy kipróbálja mind a csekély szólamszámra, mind a nagy együttesre komponált concertáló darabjait.⁵ Csakhogy a város által kirendelt igazgató nem tartozott a kollégium kötelékébe, ezen felül feltehetően magas zenei követelmények elé állította diákjait.⁶ Serauky részletesen közli azt a levélváltást, amely bemutatja a Scheidt és Christian Gueinzius között kialakult konfliktust.⁷ 1630 húsvétján a gimnázium rektora, a város köztisztvisletben álló szellemi nagysága — akit Scheidt maga is nagyra tartott — nem bocsátotta a director musicus rendelkezésére a diákkórust, így botrányos módon elmaradt a „Music”. Scheidt egy levélben panaszkodik fel Gueinziusnak,

¹ MAHRENHOLZ 1924, 15-16. p.; SERAUKY 1939, 27-28. p. GESSNER 1961, 17. p. és DOCHHORN 2005, Sp. 1219.

² SERAUKY 1939, 27. p.

³ Lásd I.1. fejezet.

⁴ SERAUKY 1939, 31. p.

⁵ SERAUKY 1939, 31. p. és DOCHHORN 2005, Sp. 1219.

⁶ GESSNER 1961, 18. p. és DOCHHORN 2005, Sp. 1219.

⁷ SERAUKY 1939, 32-34. p.

hogy emiatt szegyenbe került, továbbá kifejti hogy a kórus neki van alárendelve, ezért neki kell hogy engedelmeskedjen. Különböző is a nem túl jól éneklő kórus zenei nevelése az ő feladata. Gueinzius nem a zeneszerzőnek, hanem a tanácsnak címezte válaszát. Ebben azt taglalja, hogy a gimnáziumban zenét tanító kántorok eddig is megoldották a templomok egyházzenei feladatainak ellátását, nem szükséges ehhez egy zeneigazgató. Felvetette, hogy Scheidtet meg kellene büntetni. Végül a tanács elbocsátotta állásából a komponistát.⁸

Serauky az előbbieken vázolt időszakra teszi a *Geistliche Konzerte* keletkezési idejét:

[...] feltűnő, hogy az 1625 és 1630 közötti időszakban átfogó kiadvány nem jelent meg tőle. Annál figyelemreméltóbbnak tűnik azonban a tény, hogy mesterünk a 17. század harmadik évtizedének elején azonnal újfent új művek bőségével szolgált, amelyeknek keletkezését kétségtelenül szellemi feszítő erejének idejére (1625/30) utalhatjuk.⁹

Gessner azonban a koncertek előadói apparátusának vizsgálatánál az öt vokális szólamra számot tartó kompozíciókkal kapcsolatban megállapítja, hogy felmerül annak lehetősége, hogy akár az egész sorozat 1625 előtt keletkezett.¹⁰ Elképzelését arra alapozza, hogy amikor Scheidt udvari karmester volt, hat képzett énekes állt rendelkezésére, akik a szólista-feladatokra alkalmasak voltak.¹¹ Amennyiben Serauky feltételezése a helytálló, Scheidtnak a gimnáziumi kantorátus tehetségesebb diákjaira kellett bízni a voci concertanti feladatát.

Miután Scheidt újból állás nélkül maradt, alkalmi templomi zenéléssel, tanítással¹² kereste meg kenyerét. Közben kitartó küzdelmet folytatott azért, hogy kompozícióit eladja.¹³ A háború zűrzavarai miatt azonban hosszú ideig lehetetlen volt, hogy új kiadványt jelentessen meg, vagy valamelyik fejedelmi pártfogónak ajánlja műveit. 1631 őszén foglalta el Gustav Adolf Hallét és mivel szigorú fegyelmet tartott a városban, mindenütt „új élet mozdult”.¹⁴

Ekkor jelent meg a 2 és 3 énekszólamra, valamint basso continuóra komponált koncertök első kötete: *Newe Geistliche Concerten*. A húsz kompozíciót tartalmazó gyűjteményt a hallei Ölschlegel adta ki és Lipcsében nyomtatták. Címében Scheidt négy kötetes sorozat tervére utal.¹⁵ A következő években a Saalestadt többször cserélt gazdát az osztrák császári seregek és a svédek között. Újabb politikai esemény, a prágai béke (1634) bátorította Scheidtet arra,

⁸ DOCHHORN 2005, Sp. 1219 szerint nem a konfliktus közvetlen következményeként történt a félévvel későbbi elbocsátás.

⁹ SERAUKY 1939, 31. p.: „... fällt auf, daß in dem Zeitraum zwischen 1625 und 1630 keine umfassendere Publikation von ihm erscheinen ist. Um so bemerkenswerter aber scheint die Tatsache, daß unser Meister gleich zu beginn des dritten Jahrhunderts des 17. Jahrhunderts wiederum mit einer Fülle neuer Werke aufwartete, deren Entstehung unzweifelhaft dem Zeitraum seiner größten geistigen Spannkraft (1625/30) zuzuweisen ist”.

¹⁰ GESSNER 1961, 27. p.

¹¹ SERAUKY 1939, 24. p. név szerint felsorolja az udvari énekeseket. Lásd még 1.3.1. fejezet.

¹² DOCHHORN 2005, Sp. 1219.

¹³ GESSNER 1961, 18. p.

¹⁴ MAHRENHOLZ 1924, 16. p.: „Neues Leben regte sich allenthalben”.

¹⁵ MAHRENHOLZ 1924, 17. p. és KOCH 2000, 57. p.

hogy műve következő kötetét kiadja. Ám közben kéziratossá anyaga annyira megnövekedett, hogy a 2. rész címéből már kihagyta a négy kötetre vonatkozó megjegyzést: *Geistlicher CONCERTEN, Mit 2. 3. vnd mehr Stimmen sampt den General Bass... Ander Theil. Hall in Sachsen / In Verlegung Johann Birckners zu Erffurdt: Vnd Melchior Oelschlegels zu Hall beyder Buchhändler / in dieses Druckerey verfertigt. M. DC. XXXIV.*¹⁶ A kötet függelékében tájékoztat Scheidt arról, hogy nemcsak kis egyházi koncerteket szeretne immár a gyűjteménybe foglalni, hanem nyolc- és tizenkétszólamú, két, három és négy kórusra és mindenféle hangszerekre komponált műveket is.¹⁷ Végül elképzelését azonban a basso continuo függelékében¹⁸ és a *III. Vox* szólamkönyvében közölt pontos tartalomjegyzékből, *Verzeichnüß derer Geistlichen Concerten... zu befinden seyn* ismerjük: a benne felsorolt 173 kompozíciót összesen hat kötetben szeretne volna Scheidt kiadni. E tartalomjegyzéknek¹⁹ szerint az 5. kötetbe még három latin nyelvű Magnificat került volna a 4., 8. és 9. tónusban, az előbbieket értelmében a nagy egyházi concerto stílusában. Másfelől Mahrenholz hívja fel rá a figyelmünket, hogy a pontos jegyzék, amelynek a megjelent kötetek beosztása teljesen megfelel, arról tanúskodik, hogy ekkora már szinte az összes műnek el kellett készülnie.²⁰ Ahogyan a mű harmadik részének megjegyzéséből kiderül, Scheidt folyamatosan próbálkozott azzal, hogy a további kötetekhez kiadót találjon. Az 5. és 6. részt végül soha nem nyomtatták ki, kézírata pedig elveszett.²¹

A *Geistliche Konzerte* következő évben (1635) megjelent 3. része tartalmában nem, elrendezésében annál inkább különbözik az előző két kötettől. Azokban a korálkoncertek, liturgikus tételek, bibliai idézetek és zsoltár-feldolgozások kötetlen sorrendben követik egymást, annak a ellenére, hogy az egyházi évre vonatkozó passzus mindkettő címében ugyanúgy szerepel, mint a 3. kötetében:

Geistlicher | CONCERTEN, | Mit 2. 3. vnd mehr Stimmen / sampt | den general Bass, | Auff alle Fest-
vnd Sontage durchs | gantze Jahr / | In vnterschiedene Theil | componiret | von Samuele Scheidt Hallense.
| Dritter Theil. | 2. Vox. | Hall in Sachsen / In Melchior Oelschlegel / Buchführers daselbest / | Druckerey
und Verlag verfertigt / | Auch bey Johann | Bircknern Buchhändlern in Erffurdt zu finden. | M. DC.
XXXV.²²

¹⁶ KOCH 2000, 66. p.

¹⁷ MAHRENHOLZ 1924, 18. p.

¹⁸ MAHRENHOLZ 1924, 30. p.; GESSNER 1961, 14. p.

¹⁹ MAHRENHOLZ 1924, 30-32. p. és KOCH 2000, 172-173. p. teljes terjedelmében közli. Faksimile SSW 9, X-XI. p.

²⁰ MAHRENHOLZ 1924, 19. p.

²¹ MAHRENHOLZ 1924, 30. p.; GESSNER 1961, 15. és 84. p.

²² KOCH 2000, 82. p.

Ebben a részben azonban a latin nyelvű liturgikus tételek (Magnificatok, hymnuszok, antiphonák), cantiók, sequentiák, továbbá a német hymnus- és sequentia-fordítások, liturgikus énekek és korálok feldolgozásai, amelyeket maga Scheidt nevezett ünnepi koncerteknek, szigorúan az egyházi év ünnep- és vasárnapjaihoz igazodó sorrendben helyezkednek el.²³ A harmadik rész terjedelme miatt is kiemelkedik a többi közül: míg az első rész 20, a második 30, illetve a negyedik 31 kompozíciót tartalmaz, Scheidt a harmadik kötet eredetileg tervezett 32 koncertjéhez végül még két alkalmi kompozíciót kapcsolt.

E kötetben Scheidt a Magnificat cum laudibus következő fejezetben tárgyalandó hagyományához egyedülálló módon járult hozzá.²⁴ Egyfelől kortásai közül csak a Hieronymus és Michael Prætoriusnál találunk ilyen darabokat, Scheidtnél és Schütznél egyáltalán nem. Másfelől Scheidt zeneszerzői eljárásai is jelentősen különböznek a két Prætorius munkáitól.

A *Geistliche Konzerte* 4. részének megjelenéséig öt évet kellett Scheidtnak várnia. Míg 1635-ben ki tudta adni a *Liebliche Kraftblümlein* 12 kis egyházi concertót tartalmazó kötetét, utána csak két alkalmi kompozíciót sikerült közzé tennie 1637-ben. Közben már nemcsak a császáriak és svédok hadakoztak Halléért, hanem a szászok is. A háború nyomorúságait 1636-ban a már említett pestis tetézte. Viszonylagos nyugalom csak 1638-ban köszöntött a városra,²⁵ abban az esztendőben, amikor August von Sachsen herceget — akit már tíz évvel előtte kiválasztottak erre a posztra²⁶ — beiktatták adminisztrátori hivatalába.²⁷ A egyházi koncertek negyedik kötete, a *Geistliche Concerten, Mit 2. 3. 4. 5. vnd 6. Stimmen... Vierter Theil*, melyet Ölschlegel kiadásában, de Lipcsében nyomtattak ki 1640-ben, immár csak német nyelvű kompozíciókat tartalmaz, közöttük egy Magnificat-feldolgozással.

Scheidt terjedelmes sorozata a kis egyházi concertónak a Németországban egész a 17. század végéig ápolt műfajába tartozik. Viadana 1602-ben kiadott *Cento concerti ecclesiastici* című munkája, amely kis szólamszámból összeállított kompozíciókat tartalmaz, Scheidt hazájában is hamar elterjedt Stein 1609-ben kiadott utánnyomása révén.²⁸ Hamarosan a katolikus szerzők körében (Aichinger: *Cantiones ecclesiasticæ*, 1607) és a protestánsok között is nagy népszerűsége tett szert a kis egyházi concerto műfaj.²⁹ Utóbbiak közül Michael Prætorius volt az első, aki a *Musæ Sionia* 9. kötetében (1610) használta először az

²³ MAHRENHOLZ 1924, 20-21. p.

²⁴ KREYSZIG 2006

²⁵ MAHRENHOLZ 1924, 24. p.

²⁶ GESSNER 1961, 17. p.

²⁷ Lásd 1.1. és 3.1. fejezet.

²⁸ FORCHERT 1996, Sp. 634. WERBECK und THEIS 2005, Sp. 1260.

²⁹ FORCHERT 1996, Sp. 634. és BRAUN 1981, 206. p.

elnevezést és egyelőre Aichingerhez hasonlóan a német bicinium- és tricinium-hagyományhoz kapcsolva írt csekély szólamszámú concertókat.³⁰ Míg a következő jelentős kiadvány, Schein *Opella nova, Erster Theil Geistlicher Concerten* (Leipzig, 1618) című műve Michael Prætoriusához kapcsolódott,³¹ munkája második része *Opella nova, Ander Theil Geistlicher Concerten* (Leipzig, 1628) már inkább Monteverdihez orientálódik. Viadana közvetlen követőjének bizonyult viszont Staden, *Harmonia sacra* (1616) című művével és Posch, akinek *Harmonia concertusa* 1623-ban jelent meg. A kis egyházi concerto Németországban ápolta műfaját Schütz koronázta meg a *Kleine geistliche Konzerte* két kötetével (1636, 1639).

Schütz fogalmazta meg műve mindkét részének előszavában, hogy a háborús ínség miatt szorítkozik a kevés szólamszámra.³² A német vokális concertókkal foglalkozó irodalom is közvetlenül a harmincéves háború körülményeihez kapcsolja a kis szólamszámú művek komponálásának szükségességét. Scheidt művét is ennek fényébe állítják a kutatók. Forchert szerint a közép- és északnémet komponisták számára a kis concerto-összeállítás egy váz volt, amit fakultatív szólamokkal és kórusokkal bővíthettek, amennyire a feltételek engedték.³³ Braun úgy véli, hogy a németek inkább a nagy concertóhoz vonzódtak.³⁴ Mahrenholz könyvében több helyen hangoztatta nézetét, miszerint a *Geistliche Konzerte* darabjai nagyszabású koncerteknek, mint ősfarmáknak a redukciójával jöttek létre, a gazdasági kényszer miatt.³⁵ Gessner azonban meggyőző érvekkel cáfolja ezt.³⁶ Például azzal, hogy Scheidtnek Braunschweig-Lüneburg hercegéhez írt, 1642. június 19-én kelt levelében műveinek pontos kronológikus felsorolásában nem is említi a nagy koncertók létezését. Továbbá hivatkozik arra is, hogy a kéziratban fennmaradt nagy concerto-változatokat nehéz datálni, nem biztos, hogy hamarabb keletkeztek. Ezek a kéziratok leginkább a Forchert által leírt előadói gyakorlatról tanúskodnak.

Scheidt vokális műveinek jelentősége abban áll, hogy a többszakaszos koncerteket és a korálvariációt ötvözve járult hozzá a protestáns egyházzene jelentős műfajának, a korálkantátának a fejlődéséhez.³⁷

³⁰ FORCHERT 1996, Sp. 635. és 2005, Sp. 888-889.

³¹ FORCHERT 1996, Sp. 635. és WERBECK und THEIS 2005, Sp. 1260.

³² GESSNER 1961, 9. p.

³³ FORCHERT 1996, Sp. 635, ehhez még BRAUN 1981, 208. p.

³⁴ BRAUN 1981, 209. p.

³⁵ MAHRENHOLZ 1924.

³⁶ GESSNER 1961, 80-84. p.

³⁷ MAHRENHOLZ 1924, 94. p.; SERAUKY 1939, 85-86. p.; BUKOFZER 1947, 84. és 87. p.

4.2. A Magnificat tropizálásának hagyománya Johann Sebastian Bachig

4.2.1. A kétnyelvű éneklésről általában

A *Geistliche Konzerte* 3. részében található három Magnificat legfőbb jellegzetességére már a címben található utalás is felhívja a figyelmünket: *Magnificat 6 Verse nebst 6 teutschen Liedern....* Az alternatim gyakorlattal³⁸ kapcsolatban már említettem a középkori eredetű szokást, amelyben a latin nyelvű liturgikus tételek egyes szakaszai megfelelő német fordításukkal, vagy parafrázisukkal váltakoztak. A vesperás-hymnus kétnyelvű éneklésének Halléban gyakorolt szokásával már találkoztunk az istentisztelet leírásában,³⁹ mint ahogy a húsvéti főistentisztelet sequentiájához illesztett német tropussal is.⁴⁰ A húsvéti és karácsonyi sequentia német nyelvű alternatim verseit Blume is leírja,⁴¹ Herltől azonban ennél többet tudunk meg:

Különösen jelentős a három főünnep (karácsony, húsvét, pünkösd) sequentiája, amelyeket a német parafrázisukkal váltakozva énekeltek a *Leisen*, vallásos népi énekek formájában, amelyekben minden versszak a „Kyrieleis”, a Kyrie eleison szavaknak az összevonásával végződik. A karácsonyi *Grates nunc omnes* sequentia Leise-éneke a *Gelobet seist du, Jesu Christ* volt; a húsvéti *Victimæ paschali laudes*hez a *Christ ist erstanden*, vagy a *Christ lag in Todesbanden*; a pünkösd *Veni sancte Spiritus*hoz mindig a *Nun bitten wir den Heiligen Geist*. Sok rendtartás a sequentiákat említve elrendeli, hogy a népnek kell énekelni a német verseket. [...] Philipp Harnoncourt szerint a húsvéti sequentiának a gyakorlata a 13. századtól datálódik. Az 1572-es kurlandi rendtartás a váltakozó gyakorlatra a sequentiákban mint „régis szokásra” utal. Úgy tűnik, teljes biztonsággal feltételezhetjük, hogy a teljes gyülekezettől elvárták, hogy végig énekeljen, még ha ez nincs is nyíltan kijelentve, minthogy ez a gyakorlat régen meghonosodott és széles körben elterjedt volt.⁴²

Az idézetből értesülünk a leis-énekek kialakulásáról és funkciójáról továbbá arról, hogy a pünkösd *sequentia*hoz is használtak német parafrázist, amit Blume nem említ. Ő azonban

³⁸ Lásd 1.4. fejezet.

³⁹ Lásd 1.5.2.4. fejezet.

⁴⁰ Lásd 1.5.2.3. fejezet.

⁴¹ BLUME 1965, 64. p.

⁴² HERL 2004, 58. p.: „Particularly noteworthy are the sequences on the three chief feasts (Christmas, Easter, and Pentecost), which were sung in alternation with German paraphrases in the form of *Leisen*, religious folk songs in which each stanza ends with the word *Kyrieleis*, a contraction of *Kyrie eleison* (Lord, have mercy). The *Leise* for the Christmas sequence *Grates nunc omnes* was *Gelobet seist du, Jesu Christ*; for the Easter sequence *Victimæ paschali laudes*, either *Christ ist erstanden*, or *Christ lag in Todesbanden*; for the Pentecost sequence *Veni sancte Spiritus*, always *Nun bitten wir den Heiligen Geist*. Many order mentioning the sequences directed that the people sing the German verses [...]; according to Philipp Harnoncourt, this practice dates from the thirteenth century for the Easter sequence. The 1572 order for Kurland referred to the alternation practice in the sequences as »an ancient custom«. It seems safe to assume that the entire congregation was expected to sing along even if this was not explicitly stated, inasmuch as the practice was both long established and widespread”.

bemutat egy különlegességet, amikor leírja, hogy Leonhard Paminger (1495-1567) a latin nyelvű karácsonyi evangélium megzenésítésébe német karácsonyi énekeket illesztett be.⁴³ Scheidt műveivel kapcsolatban azonban a legfontosabb, hogy ez a szokás a Magnificathoz is kapcsolódott:

Végül ehhez a gyakorlathoz tartozik az a szokás is, hogy a Magnificat versei közé, vagy a húsvéti mise ordinárium-kompozícióiba a megfelelő de tempore énekeket kapcsolták be egy vagy több szólamban, vagy a kompozíció többszólamú tételébe az ének dallamot alakították cantus firmusszá vagy idézték; ez a szokás szintén reformáció előtti volt és csakúgy, mint a hymnus és sequentia előadásánál szinte mindig karácsonyra és húsvétra korlátozódott, tehát azokra az ünnepekre, amelyekben a német nyelvű éneklés különösen tiszteletreméltó és gazdag volt.⁴⁴

Kulcsszó az idézetekben a „régí szokás”, amelyet ezzel a gyakorlattal kapcsolatban könyvében Blume több helyen is megemlít és azt is hozzáteszi, hogy Bach koráig meg is maradt.⁴⁵

4.2.2. Egy karácsonyi népszokás: a Kindelwiegen

Irtenkauf járt a végére, hogy mi is tulajdonképpen az a régi szokás, amihez a váltakozó nyelvű Magnificat-előadás kapcsolódott. Schering zenetörténeti munkáját⁴⁶ idézve írja le, hogy Bach korában a három főünnepen a vesperást zeneileg a legnagyobb pompával végezték, amelynek csúcspontján a latin nyelvű Magnificat versei között ún. laudest, vagyis dicséreteket, régi időkből származó karácsonyi énekeket énekeltek. Ilyen volt például a *Joseph, lieber Joseph mein*, amelynek éneklése közben a Kindelwiegen régi, kedves szokását ápolták.

A Kindelwiegen a liturgiában fejlődött ki, a 14. században, különösen a mai Ausztria területén. Irtenkauf a karácsonyi ünnep újfajta processziójának nevezi. A csecsemő Jézust a pap, vagy a klerikus az oltárhoz vitte, ahol a felnőttek és gyerekek imádták. Ringatás, a gyermek Jézus körbetáncolása és megéneklése tartozott a misztériumjátékhoz. Az ebből kinőtt népszokás meghonosodott a protestáns egyházban, míg aztán katolikus területeken előbb elszigetelődött, majd kihalt.⁴⁷

⁴³ BLUME 1965, 74. p.

⁴⁴ BLUME 1965, 64. p.: „Zu dieser Praxis gehört schließlich auch die Sitte, zwischen Verse des Magnificat oder in Ordinariumkompositionen zu Ostermesse entsprechende de tempore-Lieder choraliter oder figuraliter einzuschalten oder die Liedwiesen im mehrstimmigen Satz der Komposition zum cantus firmus zu machen oder doch zu zitieren; der Brauch war ebenfalls vorreformatorisch und wie beim Hymnen- und Sequenzenvortrag fast stets auf Weihnachten und Ostern, also auf die Feste, an denen deutscher Liedgesang besonders ehrwürdig und reich war, beschränkt”.

⁴⁵ BLUME 1965, 113. és 137. p.

⁴⁶ SCHERING, Arnold: *Musikgeschichte Leipzig* II. Leipzig, 1926. S. 19. ff. Lásd IRTENKUAF 1956, 257-258. p.

⁴⁷ IRTENKUAF 1956, 258. p.

A liturgikus játékot bizonyító legkorábbi dokumentum Seckauból, 1345-ből való, amelyből az derül ki, hogy a Kindelwiegent a completoriumban ünnepelték Simeon hálaénekének, a *Nunc dimittisnek* a keretében. Ezt igazolja a *Wienhäuser Liederbuch* is, továbbá egy lipcsei kézirat (Universitätsbibliothek 1305), amelyet 1420 körül írtak le. Ez a liturgikus helyet ugyan nem adja meg, de részletesebben leírja a karácsonyi bölcsőjátékot: Mária, József és egy szolga hatszor vonult körbe a templomban, miközben váltakozva német karácsonyi énekeket és a latin gregorián ének tételeit énekeltek, végül egy sor latin ének után a német nyelvű hitvallást. A protestáns egyház gyakorlatából a kompletorium, amelyet kezdetben még átvettek, később a mette is (amely, ne feledjük, Scheidt idején Halléban még szilárd alkatrésze volt a liturgiának) lassan kikopott. A Kindelwiegen keretét ezután a Magnificat adta.⁴⁸

4.2.3. Seckau cantional: egyszólamú Magnificat-tropusok

Irtenkauf cikkéhez kapcsolódik Geck, aki a középkori forrástól Bachig vizsgálja végig a tropizált Magnificat hagyományát.⁴⁹ A középkori egyszólamú Magnificat-tropussal kapcsolatban először Gautier gyűjteményére⁵⁰ hivatkozik, amelyben csak egy példa található. Majd a seckau forrást írja le, Irtenkauf munkájára támaszkodva.⁵¹ A Hs. Graz 756 jelzetű kézirat főrésze a seckau istentisztelet rendtartását nyújtja. A zenei függelékben pedig, amelynek címe *Cantionarium*, a tisztán liturgikus tételek és sequentiák mellett nagyszámban találhatók tropusok az istentisztelet egyes részeihez. A Magnificathoz a következő bejegyzés alatt: „IN DIE N(A)TI(VITATI)S D(OMI)NI SUP(ER) MAGNIFI(CAT) *Pater ingenitus a quo*”⁵² és „AD IDEM *Stella nova radiat*”.⁵³ Ahhoz, hogyan illesztették be ezeket a Magnificatba, a forrás nem ad támpontot. Cikkének az egyszólamú Magnificat-tropusra vonatkozó részét Geck a következőképpen zárja:

Nyilvánvalóan nem véletlen, hogy a két példa, amit a seckau cantional a Magnificat-tropus műfajához kínál, a karácsonyi eseményre vonatkozik. Láthatóan — ezt azonban csak óvatosan jelenthetjük ki — a középkorban már volt egy hagyomány, amelyik a Magnificat-tropust a karácsonyi liturgia jellegzetességeként értelmezte.⁵⁴

⁴⁸ IRTENKUAUF 1956, 259. p.

⁴⁹ GECK 1961

⁵⁰ GAUTIER, Léon: *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge: les Tropes, I.* Paris, 1886.

⁵¹ IRTENKAUF, Wolfgang: Das Seckauer Cantionarium vom Jahre 1345 (Hs. Graz 756). In *Archiv für Musikwissenschaft*. 23. 1956. S. 116-141.

⁵² Bl. 185v

⁵³ Bl. 186r

⁵⁴ GECK 1961, 258. p.: „Es ist offenbar kein Zufall, daß beide Beispiele, welche das Seckauer Kantional für die Gattung des Magnificat-Tropus bietet, auf das Weihnachtsgeschehen bezug nehmen. Augenscheinlich — das sei

4.2.4. A 16. századi többszólamú tropizált Magnificatok

Kirsch a 16. századi forrásokban fellelhető többszólamú tételekben vizsgálta a Magnificat és a karácsonyi énekek kapcsolatát.⁵⁵ Tanulmányának bevezetőjében kifejti, hogy a polifón misekompozíciókban a komponisták igen hamar felhasználtak idegen zenei anyagokat (világi és egyházi dallamokat cantus firmusként, egész chanson- és motetta-tételeket a paródia-technikában). Ezekben a zeneszerzői eljárásokban a kölcsönanyag és a liturgikus tétel szövege között nincsen tartalmi kapcsolat. Amikor azonban a miseordináriumot tropussal bővítik, annak szövege az egész évre érvényes tételeket egy ünnephez köti.

Ezzel szemben a Magnificat-kompozíciókban a 16. század második feléig a szigorú liturgikus formákhoz tartották magukat és műveiket kevés kivétellel a canticum-zsoltározásra építették. A Magnificat Angliában, a Fayrfax-generáció paródia-kompozícióiban szabadult ki a psalmodia bilincseiből, vagyis sokkal korábban, mint Európában, ahol Lassus ilyen típusú darabjai 1576-ban jelentek meg.

A 16. században nagyon ritkán avatkoztak bele a Magnificat szövegének szokásos menetébe: kizárólag a karácsonyi énekekkel összefüggésben. Kézenfekvő ez a kombináció, hiszen Mária hálaéneke a Megváltó megszülése előtt közvetlen összefüggésben áll az incarnatio eseményével. Minden keresztyén ünnep közül a legnépesebb volt alkalmas arra, hogy a Canticum Mariæ szigorú formáját szétfeszítse. E fejlődésnek két jellegzetessége, hogy a fiatal protestáns egyház liturgiájában ment végbe, továbbá, hogy kizárólag a közép- és keletnémet területre korlátozódott.

Mind Kirsch,⁵⁶ mind Geck⁵⁷ a tropizálás módja szerint csoportosítja a 16. század közepéről származó forrásokat. Mindkettejüknél az első csoportot képezik azok a kompozíciók, amelyekben a zárt Magnificat-versek közé vannak a többszólamú karácsonyi énekek beillesztve. A zwickaui Ratsschulbibliothek egyik kéziratában⁵⁸ található ismeretlen szerzőtől származó *Magnificat V. toni 4 vc.* páros tételei között számtalan latin és német nyelvű, anonim, négyszólamú ének van felsorolva.⁵⁹ Ezek közül csak néhány példa: *Das neugeborene Kindelein*, *Resonet in laudibus*, *Hodie apparuit*, *Dies est letitiæ* etc. Továbbá az ünnephez

hier freilich nur mit Vorsicht geäußert — gibt es bereits im Mittelalter eine Tradition, welche den Magnificat-Tropus als ein Charakteristicum der Weihnachtsliturgie auffaßt”.

⁵⁵ KIRSCH 1961

⁵⁶ KIRSCH 1961, 63-65. p.

⁵⁷ GECK 1961, 258-259. p.

⁵⁸ Zwickau, Ms, 79, 1, fol. 20v-25r.

⁵⁹ Kirsch pontosan felsorolja az összes éneket.

kötődő tételek: például a matutinum olvasmányaihoz kapcsolódó áldásformák, a *Grates nunc omnes reddamus sequentia*. Ezenfelül a miseordinárium néhány tétele.

A breslaui Stadtbibliothek megsemmisült Magnificat-kéziratai⁶⁰ a következőket tartalmazták:

- a) Adam Renner: *Magnificat IV. toni, 4 vc.*⁶¹ Johann Hermann és Wolfgang Figulus karácsonyi énekei, amelyeknek neve „rotulæ”, kapcsolódnak a kompozícióhoz.
- b) Orlando di Lasso: *Magnificat V. toni, 5 vc.*⁶² *Cum rotulis in festo Nativ. Christi* Martin Agricolától és Johann Hermannától. Más helyen⁶³ ugyanehhez a kompozícióhoz Gregor Lange és Johann Walter karácsonyi énekei kapcsolódnak.
- c) Orlando di Lasso: *Magnificat V. toni, 4 vc.; VI. toni, 5 vc.*⁶⁴ Figulus Hermann és Anonymus karácsonyi énekeivel.

Kirsch és Geck ennél a csoportnál további forrásokat említ, amelyekben Magnificat-kompozíciók és karácsonyi énekek egymás közvetlen közelében vannak elhelyezve és ezzel utalhatnak a tropizált előadásra. Kirsch a következőket sorolja: Basel Ms. 14; Breslau, Ms. Mf. 2016; Bártfa 23; Brüssel, Bibl. Royal, Ms. 5557; Montanus 1549a.⁶⁵ Geck két ilyen forrást idéz: Landesbibliothek Stuttgart Ms, 41.⁶⁶ Az 1556 körül keletkezett gyűjtemény kizárólag Magnificatokat tartalmaz és csak a végén közöl néhány karácsonyi éneket. A Chorbuch Weimar B. 99-128. lapjain karácsonyi énekek között található egy Magnificat 5. tónusban.

A Kirsch felsorolásában található következő három csoportot Geck egy pont alá gyűjti és quodlibet típusú Magnificatnak nevezi, mivel azokban a szólamok egyszerre énekelték a Magnificatot és a tropust.⁶⁷ Ebben a műfajban ez volt a legkedveltebb eljárás, amely által a tropusok szövege a Magnificat egyes verseinek egyfajta interpretációját adták. Második csoportjában Kirsch újabb anonim művet említ: *Magnificat VI. toni, 4 vc.*⁶⁸ A kompozícióban a tenor énekli a különböző Magnificat-versekben a karácsonyi énekeket eredeti szövegükkel. Az *Et exsultavit* és az *Indulci júbilo* Kirsch vélekedése szerint Mária ujjongását és az emberiségnek a Megváltó születése fölött érzett örömét kapcsolja össze. A *Quia fecit* szavait

⁶⁰ Felsorolásukban mindkét kutató BOHN, Emil: *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*. Breslau, 1890. című munkájára hivatkozik.

⁶¹ Breslau, Ms. 92, Nr. 21. A kézirat datálása: 1562.

⁶² Breslau, Ms. 8. Nr. 53.

⁶³ Breslau, Ms. 12, Nr. 67.

⁶⁴ Breslau, Ms. 14, Nr. 36 és 46.

⁶⁵ KIRSCH 1961, 67. p.

⁶⁶ Lásd még: KIRSCH 1961, 67. p.

⁶⁷ GECK 1961, 259. p.

⁶⁸ PRÆTORIUS, Jacob: *Opus musicum*, 1566. Rostock, Ms. Mus. XVI-49, Nr.16 és Dresden, Ms. Mus. Gri. 59, Nr. 21.

értelmezi az *O Maria reine Magd*, amelynek „du hast geborn ahn alles Leid” sora mutatja meg, mi is az értelme annak, hogy „Quia fecit mihi magna”. Az *Esurientes* versébe kapcsolt *Hodie apparuitnak* a „rex” szava kötődik az égi javak megosztásához. A *Sicut locutus*hoz a Kindelwiegen éneke: *Joseph, lieber Joseph mein* csak felületesen kapcsolódik. Ez a tropizált Magnificat egyedülálló módon kapcsolja össze az Isten anyjának a szülés előtti szavait és a titoknak az emberi értelmezését a megtestesülés után, továbbá a várakozásnak és a beteljesedésnek az időben egymástól távol eső momentumát, valamint Máriának és az emberiségnek a szemléleti síkját.⁶⁹ A *Fecit potentiam* és *Sicut erat* tételben nincs tropus.

A harmadik csoportba sorolja Kirsch azokat a kompozíciókat, amelyekben az egyik szólam hosszú hangértékekben énekli a versus szavait a zsoltártónus hangjaira, a többi szólam pedig a többszólamú karácsonyi énekeket szólaltatja meg a Magnificatvers kezdő és befejező szavai között. Ismét olyan darabot mutat be, amelynek szerzője ismeretlen és a különböző forrásokban eltérő szövegváltozatokban mutatkozik: *Magnificat V. toni, 4 vc.*⁷⁰ A rostocki forrásban a következő módon illeszkednek a szövegek:⁷¹

1. versus. A diszkant énekli a zsoltártónust, diszkant 2, tenor, basszus a tropust: „Et exultavit” — *Resonet in laudibus* — „in Deo salutari meo”. A szöveg értelmezésében összekapcsolja Mária ujjongását és Sion örvendezését.
2. versus. Cantus firmus az altban, alt 2, tenor, basszus: „Quia fecit” — *In dulci jubilo* — „qui potens est et sanctum nomen eius”.
3. versus. Tenor cantus firmus, diszkant, alt, basszus: „Fecit potentiam” — *Exultandi tempus est...* — „dispersit superbos mente cordi sui”. A tropus „venit rex, venit lex” és a „Fecit potentiam” között van gondolati kapcsolat.
4. versus. Basszus Cantus firmus, diszkant, alt, tenor: „Esurientes” — *Natus est puer de virgine...* — „et divites dimisit inanes”.
5. „Sicut locutus est” — *Der Spiegel der Dreifaltigkeit...* — „ad patres nostros Abraham et semini eius in sæcula”. A Magnificat 10. versének tropusa, „dicsérő énekkel” énekli meg a kisdedet, aki már Ábrahámnak és az ő magvának megígértett.”
6. „Sicut erat” — *Joseph ho, ho, was hast du...* — „sæculorum. Amen”. E versben már hiányzik a canticum és a tropus szövege közötti tartalmi egység, a Magnificat záróverse csak ürügyként szolgál a népies karácsonyi énekléshez. Betlehemes játékaink hangulatát idézi a kibontakozó párbeszéd: „Joseph, ho, ho, was hast du /

⁶⁹ KIRSCH 1961, 68. p.

⁷⁰ Rostock, Ms. Mus.XVI-49, Nr. 24; Leipzig, Thom, 49, fol. 179-181. (Disc.). A lipcsei szólamkönyvekben a datálás 1558.

⁷¹ KIRSCH 1961, 68-70. p. A Kirsch által idézett teljes szöveg szakaszoknál csak a kezdő szavakra szorítokozom.

meinem Kindelein gekocht? Pappe. / Nu Wiegen wir das Kindelein, / nu schlaf du liebes Kindelein, / sause liebes Kindelein.”

Geck egy 5. tónusú Magnificatot kapcsol e csoporthoz, amely Johann Galliculus neve alatt a drezdai Landesbibliothekban maradt fenn,⁷² a Kirsch által megjelölt forrásokat, mint ennek konkordanciáit közli. A drezdai könyvtárnak még további három anonim forrását sorolja ehhez a típushoz.⁷³

Végül a Kirsch által negyedik csoportban említett kompozícióban a tropizálás minden szólamot érint, ennek példája Anonymus: *Magnificat VI. toni, 4vc* című műve.⁷⁴ Geck ezt a művet írja le legbővebben, részben Albrecht munkájára támaszkodva.⁷⁵ A tropizált Magnificatot egy Zwickauban, vagy annak környékén honos zenész írta, feltehetőleg a század harmincas éveiben iskolai használatára. Az inkább tisztességgel, mint művészien létrehozott alkalmi mű nagy élvezetet jelenthetett mind a szerzőnek, mind az énekeseknek. A következőképpen épülnek fel a versszakok:

1. Az „Et exsultavit” szigorúan liturgikusan, tropizálás nélkül kezdődik.
2. A „Quia fecit” versusban viszont már az alsó három szólam énekli a *Joseph, lieber Joseph mein* szövegét, ringató hármas lütemezésben, és végül ráveszik a diszkantot — amelyik ezalatt a „mihi magna” szakaszt énekelte a versusból —, hogy énekelje velük az „Eia” kiáltást. A következő négyszólamú szakaszba beépített tropus a következőt eredményezi: „Qui potens est” — *Hic iacet in præsepio* — „et sanctum nomen eius”.
3. „Fecit potentiam”: e helyen nincs tropus, helyette zenei lendületből született vokalizálást találunk.
4. „Esurientes implevit bonis” énekli az alt, tenor és basszus — *Quem pastoris laudavere* a szopránban — *Es geht gen diesem neuen Jahr* ismét az alsó szólamokban.

Az igazi vidámság azonban a zárószakaszban kezdődik:

5. „Sicut locutus est” négy szólamban — *Ein feines Kindelein*, bicinium az alsó szólamokban — „ad patres nostros” az alsó szólamokban, melyre a szoprán énekli a folytatást: „Abraham” — közben az alt, tenor, basszus: *hodie apparuit in Israel* — míg végül mindenki marad a Magnificat szövegénél: „et semini eius in sæcula”.

⁷² Dresden, Mus. Gri. 51, Nr. 10.

⁷³ Dresden, Ms. Mus. Gri. 51, Nr. 62 és Nr., 66 továbbá Ms. Mus Gri. 59, Nr. 23.

⁷⁴ Zwickau, Ms. 79, 1, fol.31v-33. (Disc.)

⁷⁵ A cikkben idézi ALBRECHT, Hans: Ein quodlibetartiges Magnificat aus der Zwickauer Ratsschulbibliothek. In *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag*. Leipzig, 1961. című munkáját.

6. „Sicut erat in principio et nunc et semper” énekli a diszkant és az alt — „Omnis mundus iocundetur nato salvatore” hangzik fel a tenorban és basszusban együtt — „et in sæcula” a szopránban és a tenorban — az alt a *Bruta curat*, a basszus egy ütéssel később a *Fortuna desperata* chansonba kezd bele. Míg az alt az „Exsultandi tempus” szövegbe kezd, amelynek „deus homo factus est” szakaszába a szoprán is bekapcsolódik, a basszus még énekli a világi tételt, a tenor pedig a Magnificat „sæcula” szavát ismétli. Az „Amen” után minden szólam a *Venit tempus gratiæ* szöveget énekli. Még egyszer megismétlik „sæculorum, amen” szakaszt, végül a négy szólam tréfás szöveggel fejezi be a művet: „tritulare, iubilare (concordare), philomena bum, eia bum, nolo bum, volo bum, tritulare, concordare, philomena bum bum bum”.

A fülemüle csattogásának utánzása összekapcsolja a tételt a Kirsch harmadik csoportjánál említett lipcsei forrással, amelyben ez a szakasz a „Fecit potentiam” versbe van bekapcsolva. Ott a következő strófában még a kakukk, varjú és a pacsirta is részese az istendicséretnek. Végül hadd világítsanak rá magának Albrechtnek a szavai a tropizált Magnificat szerepére a zwickau-i latin gimnáziumban:

A legszínesebb képet azonban az utolsó vers nyújtja, amely láthatóan a karácsonyi veperás izgalmas, vidám csúcspontját képezte. [...] Amit itt hallhatunk, mutatja hogy a diákok milyen szemmel látható élvezettel használták ki az olyan alkalmakat, mint a karácsonyi vesperás, hogy magukat zeneileg kitombolják és hogy arra nekik ilyen kompozíciókkal alkalmat is adtak.⁷⁶

Gecknél szerepel egy olyan csoport, amit Kirsch nem említ. Ebben a Magnificat-kompozíció érintetlen marad, de benne helyenként karácsonyra vonatkozó szöveget illesztnek be.⁷⁷ Példaként Wolfgang Figulus karácsonyi énekekből álló gyűjteményét hozza: *Vetera nova, carmina sacra et selecta, de natali Domini nostri Jesu Christi*. Frankfurt/Oder, 1575.⁷⁸ A kiadványban Figulus saját német Magnificatjában találjuk a következő szövegbetoldást a diszkantban:⁷⁹ „Denn er hat grosse ding an mir gethan / Ein kindelein so zart / der da mechtig ist...”.

Kirsch cikkét a tételek zenei jellemzésével zárja. A gregorián canticum-psalmodia az összes darabban mindig egy szólamban, nagyobb ritmusértékekben mutatkozik, leginkább a diszkantban. A többi szólam, amiben nincs tropus, szabad feldolgozást nyer. A karácsonyi énekekhez nem kapcsolódó szólamokat a gazdagabb, világosan diszponált polifon

⁷⁶ Idézi GECK 1961, 260. p.: „Das bunte Bild bietet aber der letzte Vers, der anscheinend den turbulenten, fröhlichen Höhepunkt der Christvesper bilden sollte. [...] Was hier zu hören ist, zeigt, mit welchem Vergnügen die Schüler offenbar Gelegenheit wie die Christvesper ausnutzen, um sich musikalisch auszutoben, und daß man ihnen mit solchen Kompositionen auch Gelegenheit dazu gab”.

⁷⁷ GECK 1961, 259. p.

⁷⁸ Lásd még BLUME 1965, 74. p.

⁷⁹ Bl. Bbb 3v.

szólamvezetés kiemeli a többi szólamból. A karácsonyi énekek a 14-15. századi, mindkét egyházban használt dallamokra épülnek. Míg a 4. csoport darabjában a kölcsönanyag csak töredékekben található (például Bunois chansonjának, a *Fortuna desperata* basszusának indulását az utolsó részben a basszus pontosan idézi), addig a 2. kategória darabjában csak a tenorban található karácsonyi ének, a diszkant éneklő a zsoltártónust, az alt és a basszus pedig rendkívül érzékeny ellenpontozó szövetet hoz létre. Szépen kiegyensúlyozott szólamvezetés uralja az első két tételt az utóbbiban, az utolsó azonban a Tenorlied szerkesztési technikájára épül.

A karácsonyi énekek feldolgozásában találunk a) kánont (a 3. Magnificátnál szinte mindegyik, a 4. darabnál a *Venit tempus*); b) egyszerű homofón, szillabikus feldolgozást a 4. kompozíció tropusaiban; c) az egyszerű hármashangzat-mozgásban (tonika-domináns), amely a ringatás ritmusából ered és parlandó jellegű akkord-ismétlésekben csapódnak le a népies elemek. Míg a mise-kompozíciók liturgikus tételekkel való tropizálásánál nem volt stílusteremtés, a Magnificatok esetében a liturgikus tétel és a népies, dalszerű világi elemek összeütközésbe kerülnek. A 3. és 4. Magnificat szerzője törekedett az organikus átmenetek kidolgozására azzal, hogy kihasználta az 5. zsoltártónus initiumának és a karácsonyi ének dallamának megfelelését. Némelyik tételben a Magnificat, másokban inkább a karácsonyi ének az uralkodó, ami a lüktetésben is megmutatkozik: a Magnificat általában imperfekt, a tropus perfekt, ami a szakaszok váltakozásával természetesen módosulhat. Egyes esetekben a tropusrész túlnő a Magnificaton, amivel a liturgikus tétel már csak kerete, felütése vagy lekerekítése a beillített éneknek.⁸⁰

4.2.5. A tropizált Magnificat hagyománya a 17. században

A 17. században már nem ápolták tovább a korábban oly kedvelt quodlibet-stílust, a tropizált Magnificatok komponálásának egyetlen formája az maradt, amelyben a canticum versei közé illesztették a német nyelvű énekeket. Az új korszakot jellemzi még az új terminus használata is: a becsatolt énekeket „laudesnek” kezdték nevezni. Míg a 16. századból többségében kéziratos formában maradtak fenn a források, a 17. század nyomtatványokkal köszöntött be. Geck ezek közül négyet sorol fel.

1. Michael Prætorius: *Megalyndia Sionia continens Canticum B. Mariæ Vrginis*, Wolfenbüttel, 1611.

⁸⁰ KIRSCH, 1961, 72-74. p.

2. Bartholomeus Gesius: *Canticum B. Mariæ Virginis sive Magnificat per quintum & sextum Tonum. Insertis cantionibus aliquot natalitiis: Resonet in laudibus: In dulci júbilo, & c. In laudem Jesuli nostri recens nati*, Frankfurt/Oder o. J.⁸¹
3. Hieronymus Prætorius: *Canticum B. Mariæ Virginis. Seu Magnificat Octo Vocum*, Hamburg, 1622.
4. Samuel Scheidt: *Geistlicher Concerten...Dritter Theil*, Halle, 1635.

Hieronymus Prætorius, aki Hamburgban a Jacobikirchében dolgozott, kiadványában leírja, hogy egyházában karácsonykor úgy adták át magukat a Megváltó születése feletti örömnél, hogy az 5. tónusú Magnificat versei közé régi jámbor énekeket keverték. Ilyen módon követi az említett kiadványban (3.) a kétkórusos Magnificat-feldolgozást a *Joseph, lieber Joseph mein*, amelyhez második szakaszként a *Resonet in laudibus* kezdetű cantio egyes részletei kapcsolódnak. A két ének egybeépítése annál kézenfekvőbb, mivel a német éneket a latinnak a dallamára énekelték. Majd a másik népszerű középkori eredetű tétel, az *In dulci júbilo* következik szintén, mint az előző, két kórusra egyszerű Kantionalsatz szerkesztésben.⁸²

Arról, hogy mindig karácsonyi zenét kapcsoltak-e Mária hálaénekéhez, a 16. századi források nem adnak választ.⁸³ Hogy a német kantorátusok a 17. században nemcsak karácsonykor énekeltek tropizált Magnificatot, Michael Prætorius tanúsítja 1613-ban megjelent *Urania* című kiadványában, amikor leírja, hogy a *Megalynodia* első három Magnificátjába karácsonyi és húsvéti német énekek vannak beillesztve. Azt is kifejti, hogy szinte az egész egyházi évre ki lehetne alakítani az ilyen canticumok rendjét, amelyekben a legkedveltebb német énekeket a kórus, énekesek és hangszerek adhatnák elő. Négy énekes („mit vier cantoribus”) az orgonánál a német ének egy vagy két versét énekelné, hogy ne mindig az orgonának kelljen válaszolni a Magnificat egyes versei között.⁸⁴

A *Megalynodia* (1.) első két Magnificatja tartalmaz karácsonyi énekeket: Nr. 1 *Magnificat super Angelus ad Pastores*:

Puer natus in Bethlehem

In natali domini

Herz, Sinn und unser G'müte

Heut lobt die werthe Christenheit

Vom Himmel kommt ein neuer Engel geflogen

⁸¹ Az 1607-ben kiadott mű elveszett, lásd BLANKENBURG and GOTTWALD 2001, 774. p. Geck a kiadvány címét PFUDEL, Ernst: *Oster-Programm der Königlichen Ritter-Akademie zu Liegnitz*, 1877. S. 47. alapján idézi.

⁸² DDT I/23, 139-144. p.

⁸³ KIRSCH 1961, 67. p.

⁸⁴ Idézi GECK 1961, 262. p.

Parvulus nobis nascitur (Uns ist ein Kindlein heut geboren)

A második kompozíció *Magnificat super Ecce Maria et Sydus ex claro*:

Lobt Gott ihr Christen alle zugleich

En Trinitatis speculum (Der Spiegel der Dreifaltigkeit)

Geborn ist Gottes Söhnelein — ennek három verse két-, három- és négyszólamú feldolgozásban található

Freut euch ihr lieben Christen

Magnum nomen domini (Groß und hehr ist Gottes Nam')

Dem neugebornen Kindelein.

A Magnificat-versusok rendszerint ötszólamú, motettikus, a tropusok négyszólamú Kantionalsatz szerkesztésben vannak feldolgozva, utóbbiakhoz így a gyülekezet is hozzá tud kapcsolódni.

A Scheidt karácsonyi Magnificatjába illesztett tételek a következők:

Von Himmel hoch

Euch es ist ein Kindlein heut geboren

Lob Ehr sei Gott

Das Kindlein in dem Krippelein

Psallite

Joseph lieber Joseph mein

A 17. század elején keletkezett tropizált Magnificatokat tartalmazó kéziratok közül Geck két gyűjtemény említ.⁸⁵ 1618-ból származik a zwiefalteni kolostor cantionaléja,⁸⁶ amelyben⁸⁷ egy négyszólamú kompozíció található: *In II. diem ve(sper) ad mag(nifica)t. Hodie Christus natus est.* A breslaui Stadtbibliothek kóruskönyvét⁸⁸ viszont 1620-ban készítették. Közel száz tételének 80 százaléka karácsonyi ének, köztük egy anonim Magnificat-kompozíció a következő „rotulákkal”:

In dulci jubilo

Resonet in laudibus

Hodie apparuit

Joseph lieber Joseph mein

Uns ist geboren ein Kindelein

Pastores palam dicite

⁸⁵ GECK 1961, 263. p.

⁸⁶ Landesbibliothek Stuttgart, Ms. 53.

⁸⁷ Bl. 26. f.

⁸⁸ Breslau Ms. 31, Nr. 36.

Az, hogy a nyomtatványokban megjelenő tropizált Magnificatok sora 1635-ben megszakad, inkább annak köszönhető, hogy a harmincéves háború alatt, majd utána a század végéig egyre ritkábbak az egyházi zenét tartalmazó kiadványok. Semmiképpen nem a hagyomány megszakadását bizonyítja. A kurrendálás Németországban teljesen általános szokásának⁸⁹ az igényei szerint kialakított nyomtatott és kéziratos gyűjtemények bizonyítják a hagyomány továbbélését. A hallei gimnáziumi kórus életéhez az 1.3.1. fejezetben említett feladatokon túl e szokás is hozzátartozott: a diákok a városban körbejárva énekeltek a polgárok házáinál, ami fő kenyérkereseti forrásuk volt.⁹⁰ A karácsonyi kurrendálást segítette Ambrosius Profe két gyűjteménye. Az első, valószínűleg 1644-ben, Lipcsében megjelent kiadvány már címébe is belefoglalja a Kindelwiegen és a Magnificat tropizálásnak szokását:

*Crepundia ad cunabula Christi, das ist, etliche Weynacht Klänge und Gesänge, so theils zwischen und bei Magnificat zur Vesperzeit zu dem Kindlein wiegen anstatt der Rotularum (wie man sie vor Alters genennet) können gebraucht, und auch ohne dies zu dieser Zeit gesungen werden.*⁹¹

Viszont a *CUNIS SOLENNIBUS JESULI RECENS-NATI SACRA GENETHLIACA*, Breslau 1646 kiadványának előszavában fejti ki Profe, hogy az eljárást, amikor a karácsonyi zenében a „különösen szép énekecskéket, amelyeket rotuláknak, vagy a gyermek Krisztus ringatásának neveznek és a Magnificatba kevernek, még a mi időnkben is méltó általunk és utódaink által áhítatosan használni”.⁹²

Nem tropusokat tartalmaz ugyan a joachimsthali gimnázium zenei gyűjteményében megőrzött 1650 körül kialakított tabulatúrák könyve,⁹³ de benne a Magnificat-kompozíciók és a számtalan karácsonyi ének közeli szomszédságából lehet következtetni a tropizálásra.

4.2.6. Magnificat cum laudibus Lipcsében

Geck cikke végén visszakanyarodik az Irtenkauf által felvetett kérdéshez: milyen szokáshoz kapcsolódott közvetlenül Bach, amikor Magnificatjának Esz-dúr változatába beillesztette a karácsonyi énekeket?

⁸⁹ HERL 2004, 45. p.

⁹⁰ MAHRENHOLZ 1924, 52-53. p., SERAUKY 1939, 179-180. p.

⁹¹ Minthogy Geck a nyomtatvány egyetlen példányát sem találta, munkájában a következőre hivatkozik: GÖHLER, Albert: *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902. S. 2/67 (Nr. 1195). Lásd GECK 1961, 263. p.

⁹² Idézi GECK 1961, 264. p.: „besondere schöne Gesängelein die Sie Rotulas, oder das Christ Kind zu Wiegen genennet, und zwischen das Magnificat immisceret, auch noch zur Zeit, billich von Uns und unsern Nachkommen andächtig gebrauchet werden”.

⁹³ Ms. 600.

A Thomaskantor, Johann Schelle készítette el 1679-ben a Tamásiskola zenei gyűjteményének inventáriumát, amelyben a következő bejegyzés található: „Die Laudes wie sie zur Weynachts zwischen denen Magnificat gesungen werden mit 6 Stimmen u. Instrumenten”.⁹⁴ Schelle hagyatéki jegyzékében (1712) pedig egy anonim kompozíció van bevezetve, amely egy lépéssel közelebb visz Bach művéhez: *Magnificat con vom Himmel hoch da komm*.

A lipcsei tanács egyik beadványa, amely 1702. február 13-ra van datálva, indítványozza a Kindelwiegen szokásának megszüntetését, a hozzá tartozó dicséretekkel („Laudes”) és a *Joseph lieber Joseph meinmal* együtt. Továbbá, hogy ezek helyett kipróbált német énekeket, imádságokat és szövegeket vezessenek be.⁹⁵ Csakhogy a lipcsei Kirchenstaat által 1710-ben lefektetett istentiszteleti rend azt bizonyítja, hogy a liturgikus énekek latin, illetve latin és német nyelvű előadásának szokását, különösen karácsonykor a Magnificatban, Halléhoz hasonlóan⁹⁶ Lipcsében is nehezen adták fel.⁹⁷

Így lehetséges, hogy amikor Bach 1723-ban⁹⁸ megkomponálta a *Magnificat* első változatát,⁹⁹ utólag megírta a tropusok módjára beillesztendő tételeket is, amelyek a kézirat végén állnak és karácsonykor ezekkel együtt adták elő a művet.¹⁰⁰

A Spitta által felvetett és Dürrtől megerősített vélekedést, miszerint a betétek szövegét Bach közvetlenül Kuhnau *Vom Himmel hoch, da komm ich her* című kantátájából vette volna és így hivatali elődjére támaszkodott, Irtenkauf nem vitatja.¹⁰¹ Dürr szerint az igazolja a feltételezést, hogy a *Gloria in excelsis* tételben, mindketten a „bona voluntas” szövegalakot használják a „bonæ voluntatis” helyett.¹⁰² Geck viszont kétségbe vonja ezt a feltételezést, mivel ugyanebben a összeállításban, benne az említett olvasattal már Lübeckben, a 17. században megjelent a betétek szövege, az 1682/83-as év karácsonyi zenéjének szövegkönyvében, amelynek címe:

*Natalia Sacra, Oder Verzeichnüß aller texte / Welche in bevorstehenden Heiligen Festen / als Weihnachten / Neuen Jahr und Heil. Drey König allhie zu St. Marien, sowohl Vor- als Nachmittag / theils vor und nach den Predigen / theils auch unter der Communion mit genugsamer Vocal-Hülffe sollen musiciret werden. Lübeck, 1682.*¹⁰³

⁹⁴ GECK 1961, 264. p.

⁹⁵ IRTENKAUF 1956, 258. p.; GECK 1961, 264. p. szó szerint idézi.

⁹⁶ Lásd 1.6. fejezet.

⁹⁷ BLUME 1965, 209. p.

⁹⁸ DÜRR 1955, 34. p.

⁹⁹ BWV 243a.

¹⁰⁰ NBA II/3, 22. p.

¹⁰¹ IRTENKAUF 1956

¹⁰² DÜRR 1955, 33. p.

¹⁰³ GECK 1961, 265-266. p.: a betétek teljes szövegét közli.

Geck a következőképpen zárja gondolatmenetét: „...a lübecki szövegkönyv azzal a tanulssággal szolgál, hogy a kuhnaui-bachi szöveg-összeállítás nem önkényesen történt, hogy inkább egy szilárd liturgiai formán alapul, amely láthatóan mind Lübeckben, mind Lipcsében érvényben volt.”¹⁰⁴

Bach a kéziratban¹⁰⁵ szöveges bejegyzéssel jelölte meg a beillesztendő tételek helyét, például: „NB, Alhier folget den Choral Vom Himmel hoch da komm ich her.”¹⁰⁶ A mű formája a következő:

1. *Magnificat*
2. *Et exsultavit.* Majd *Vom Himmel hoch da komm ich her.* Szövege Luther költeményének első verse. Dallama szintén Luthertől, 1539 óta használatos közismert alakjában. A motettikus a cappella tételben a koráldallam az 1. és 2. szoprán szólamban, félértékekben, érintetlen cantus firmusként hangzik el. Az alt, tenor és basszus előimitációval vezeti be a korálsorokat.¹⁰⁷
3. *Quia respexit*
4. *Omnes generationes*
5. *Quia fecit.* Utána következik a *Freut euch und jubiliert.* Dalszerű szövegének nem lehet megállapítani a forrását.¹⁰⁸ Bach négyszólamú kórusra (S, S, A, T) és basso continuoóra komponált hozzá imitációs muzsikát.¹⁰⁹
6. *Et misericordia*
7. *Fecit potentiam.* Ehhez a *Gloria in excelsis* tétel kapcsolódik. Szövege Lk 2, 14, de nem a *Vulgata*, hanem a görög szöveg latin megfelelője alapján.¹¹⁰ Az ötszólamú kórushoz (S, S, A, T, B) colla parte kapcsolódik az 1. és 2. oboa, a 2. hegedű, brácsa, és basso continuo. Kiemelt szerepe van viszont az 1. hegedűnek. A homofón szerkesztésű tételben helyenként szólampárok vannak szembe állítva.¹¹¹
8. *Deposuit potentes*

¹⁰⁴ GECK 1961, 266. p.: „... lehrt das Lübecker Textbuch, daß die Kuhnaui-Bachsche Textzusammenstellung nicht willkürlich geschehen ist, daß sie vielmehr auf einem festen liturgischen Formlar gefußt hat, welches augenscheinlich sowohl in Lübeck als auch in Leipzig in Geltung gewesen ist”.

¹⁰⁵ Deutschen Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. Bach P 38*.

¹⁰⁶ DÜRR 1955, 12.p.

¹⁰⁷ NBA II/3, 22-23. p.

¹⁰⁸ DÜRR 1955, 33. p.

¹⁰⁹ NBA II/3, 30-31. p.

¹¹⁰ DÜRR 1955, 33. p.

¹¹¹ NBA II/3, 43-35. p.

9. *Esurientes implevit.* Ezt követi a *Virga jesse*. A szoprán és basszus kettősére írt tétel szövege először Paul Eber karácsonyi énekének utolsó öt sorában bizonyítható (1570), majd Vopelius 1682-es énekeskönyvében. A tétel befejezése elveszett.¹¹²

¹¹² DÜRR 1955, 33. p. NBA II/3, 51-52. p., DÜRR 1955, 15. p.

4.3. Scheidt tropizált Magnificatjai

Hieronymus és Michael Prætorius-tól eltérően Scheidt a *Geistliche Konzerte* 3. részében mindhárom főünnephez (karácsonyhoz, húsvéthoz és pünkösdhöz) komponált tropizált Magnificatokat. Azonban hozzájuk hasonlóan és az alternatív praxisnak megfelelően a canticumnak csak a páros verseit zenésítette meg, míg a páratlan verseket a liturgus, a kántor vagy egy szólista énekelt egy szólamban.¹¹³ Míg a hymnuszok és a sequentiák kétnyelvű éneklésénél a német verseket a gyülekezet énekelte, a tropizált Magnificat esetében a többszólamú feldolgozás miatt a német énekekből a gyülekezet kimaradt. Talán nem túlzás feltételezni, hogy itt és *Concertus sacri* Magnificatjainak egyszólamú verseibe a gyülekezet is be tudott kapcsolódni.

4.3.1. A kompozíciók felépítése és a beillesztett szövegek kapcsolata a canticum-versekkel

A karácsonyi Magnificat-feldolgozás a kötet 13. kompozíciója: *Magnificat 6 Verse nebst 6 deutschen Liedern à 2, 3, und 4 voc.*, SSWV 299.¹¹⁴ Scheidt az 5. zsoltártónusnak a német formáját használta fel ebben a műben, melynek felépítése a következő:

1. Versus à 3 voc. (Cantus, Tenor, Bassus): „Et exultavit”.
2. à 2 voc. (Cantus 1, Cantus 2): *Vom Himmel hoch da komm ich her*. E tételeben Scheidt Luther 1535-ből származó énekének strófáihoz (1., 2. és 15.) csak a szöveget használja fel, a dallamot nem:

Vom Himmel hoch da komm ich her ich bring euch gute neue Mär der guten Mär bring ich so viel davon ich singen und sagen will.	Mennyből jövök most hozzátok, És íme nagy jó hírt mondok, Nagy örömet majd hirdetek, Melyen örvend ti szívetek.
--	--
3. Versus à 2 voc. (Tenor 1, Tenor 2): „Quia fecit”.
4. à 2 voc. (Tenor 1, Tenor 2): *Euch ist ein Kindlein*:

Euch ist ein kindlein geboren von einer Jungfrau auserkoren ein Kindlein, so zart und fein das soll eur Freund und Wonne sein.	E ami napon egy kis gyermek Szűztől született tinéktek, A gyermek szép és oly ékes, Vigasságra kellemetes.
---	---
5. Versus à 3 voc. (Cantus, Tenor, Bassus): „Fecit potentiam”.

¹¹³ KREYSZIG 2006, 124-125. p.: meglepő módon megismétli MAHRENHOLZ (lásd 3.3.1. fejezet) leírását arról, hogy a félversek vannak többszólamban megzenésítve. GESSNER 1961, 179. p. szerint Mahrenholz két verset egy kettős vers két felének fogott fel. Amennyiben Kreyszig cikkében ehhez a felfogáshoz kapcsolódott, akkor nem világos, hogy miért írja többször is, hogy a concertáló megzenésítés a páros versekre vonatkozik.

¹¹⁴ SSW 10, 78-98. p.

6. à 3 voc. (Cantus, Tenor, Bassus): *Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron:*

Lob, Ehr sei Gott im höchsten thron
der uns schenkt seinen eingen Sohn
des freuen sich der Engel Schar
und singen uns solch neues Jahr

A mennyei magas égben
Istennek dicsőség légyen,
Ki szent Fiát küldte értünk,
Hogy Megváltónk lenne nekünk.¹¹⁵

7. Versus à 4 voc. (Cantus, Altus, Tenor, Bassus): „Esurientes”.

8. à 2 voc. (Cantus, Tenor): *Das Kindelein*. E szöveg eredetét nem lehet kimutatni, zenéje Scheidt leleménye.¹¹⁶ Egyetlen verse:

Das Kindelein in dem Krippelein
das liebe schöne Jesulein
schicket dir der liebste Vater dein
daß es dein Freud und Wonne sei.
Alleluja.

9. Versus à 4 voc. (Cantus, Altus, Tenor, Bassus): „Sicut locutus”.

10. à 4 voc. (Cantus, Altus, Tenor, Bassus): *Psallite unigenito*. A tétel ismeretlen költőtől származó szövege egy latin és két német strófából áll.¹¹⁷

Psallite unigenito
Christo dei filio
redemptori, domino, puerulo
jacenti in præsepio.

Ein kleines Kindelein
liegt in dem Krippelein
Alle Lieben Engelein
Dienen dem Kindelein.

Singt und klingt
Jesu, Gottes Kind,
und Marien Söhnelein
unserm lieben Jesulein
im Krippelein beim Öchselein
und beim Eselein.

A zenei alapanyag Michael Prætorius *Musæ Sionia* című sorozatának 4. részéből való.¹¹⁸ A kompozíciót Scheidt jelentősen átalakította.

11. Versus à 3 voc. (Altus, Tenor, Bassus): „Sicut erat”.

12. à 4 (Cantus, Altus, Tenor, Bassus): *Joseph lieber Joseph mein*. A 14. századi szöveghez a középkori dallamot idézi Scheidt:¹¹⁹

Joseph, lieber Joseph mein
helf mir wiegen mein Kindelein.
Sause liebes Kindelein
Eia. Sunt impleta
quæ predixit Gabriel
Sause liebes Kindelein
Virgo Deum genuit,
Quem divina voluit clementia,
Joseph, lieber Joseph...

¹¹⁵ Énekeskönyv magyar reformátusok használatára. Budapest, Magyar Református Egyház, 1990. 316. dicséret 2., 3. és 15. vers.

¹¹⁶ GESSNER 1961, Anhang II.

¹¹⁷ Uo. Gessner csak két versszakot említ.

¹¹⁸ ZAHN 1963, 8583.

¹¹⁹ ZAHN 1963, 8573-8575.

A kötet 22. száma a húsvéti canticum-feldolgozás: *Magnificat 6 Vers nebst 6 deutschen Liedern, à 2, 3, 4 und 5 voc.*, SSWV 309.¹²⁰ A Magnificat-zsoltározáshoz Scheidt a 2. tónus német formáját veszi alapul.¹²¹ Felépítése annyiban egyezik meg az előző koncerttel, hogy az első három beillesztett vers itt is egy énekből való: Luther 1524-ben írt szövegét az 1529-es wittenbergi énekeskönyvben megjelent dallamával dolgozta fel Scheidt: *Jesus Christus unser Heiland*.¹²² Abban viszont eltér az előző darabtól, hogy a beillesztett 4. és 5. szöveg bibliai idézetekre, másnéven Bibelspruchokra épül. A Magnificat-kompozíció azonban most is egy középkori eredetű énekkel záródik.

1. Versus à 3 voc. (Cantus, Tenor, Bassus): „Et exultavit”.

2. à 3 voc. (Cantus, Tenor, Bassus):

Jesus Christus unser Heiland
Der den tod überwand
ist auferstanden
die Sünd hat er gefangen.
Kyrie eleison.

Jézus Krisztus, Üdvözítőnk
Haláltól megmentőnk
Életre támadt
Dicsérjük jó Atyánkat
Jézus irgalmazz nekünk!

3. Versus à 3 voc. (Cantus, Tenor, Bassus): „Quia fecit”.

4. à 2 voc. (Cantus, Tenor):

Der ohn Sünde war geboren,
trug für uns Gottes Zorn,
hat uns versöhnet,
daß uns Gott sein Huld gönnet.
Kyrie eleison.

Néki semmimi bűne nem volt,
S vétünkért ő lakolt.
békénknék ára,
Ártatlan, szent halála.
Jézus, irgalmazz nekünk!

5. Versus à 4 voc. (Cantus, Altus, Tenor, Bassus): „Fecit potentiam”.

6. à 4 voc. (Cantus, Altus, Tenor, Bassus):

Tod, Sünd, Teufel und Genad,
alls in Händen er hat,
er kann erretten
alle, die zu ihm treten.
Kyrie eleison.

Élet, halál ura ő már,
Menedék, sziklavár.
Száll örömének,
Miénk az örök élet!
Jézus, irgalmazz nekünk!

7. Versus à 3 voc. (Cantus, Tenor, Bassus): „Esurientes”.

8. à 2 voc. (Cantus, Tenor), szövege 1Kor 15, 55-57.:¹²³

Der Tod, der ist verschlungen in den Sieg. Tod, wo ist dein Stachel? Höll' wo ist dein Sieg? Aber der Stachel des Todes ist die Sünde, die Kraft aber der Sünde ist das Gesetze. Gott aber sei Lob und Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch Jesum Christum, unser Herren.

9. Versus à 3 voc. (Cantus 1, Cantus 2, Bassus): „Sicut locutus”.

¹²⁰ SSW 11, 24-42. p.

¹²¹ GESSNER 1961, 37. p. Illingre hivatkozva a húsvéti és pünkösti kompozícióhoz a zsoltártónusok római formáját jelöli meg. Azonban ILLING 1936 táblázatából kiderül, hogy valójában mindhárom Magnificat esetében a német formuláról van szó.

¹²² *Evangélikus énekeskönyvben*. Budapest, Magyarországi Evangélikus Egyház Sajtóosztálya, 1993. 214. szám. A református énekeskönyv 293. dicséretében Luther művének jelentősen átalakult változatát találjuk.

¹²³ GESSNER 1961, Anhang II.

10. à 3 voc. (Cantus 1, Cantus 2, Bassus), szöveg: Jn 11, 25-26.:

Ich bin die Auferstehung und das Leben. Wer an mich gläubet, der wird leben, ob er gleich stürbe und wer da lebet und gläubet an mich, der wird nimmermehr sterben.

A két bibliai idézet zenei anyagához Gessner nem említ olyan tételt, amely kölcsönanyagként szolgálhatott volna Scheidt munkájához. Kreyszig azonban úgy tartja, hogy azokhoz Wolff Eisenstraut készített egyszólamú feldolgozást 1629 előtt.¹²⁴

11. Versus à 5 voc. (Cantus 1, Cantus 2, Altus, Tenor, Bassus): „Sicut erat”.

12. à 5 voc. (Cantus 1, Cantus 2, Altus, Tenor, Bassus): *Erstanden ist*. Szövege a *Surrexit Christus hodie* kezdetű középkori cantióból származik, eétel zeneileg nem kölcsönanyagra épül.¹²⁵

Erstanden ist der Herre Christ,
Alleluja, alleluja.
der aller Welt ein Tröster ist,
Alleluja, alleluja.
Und wär nicht erstanden
so wär die Welt vergangen,
Alleluja, alleluja.
Seit, daß er nun erstanden ist
so loben wir den Herren Jesum Christ,
Alleluja, alleluja.

A pünkösdi Magnificatot a 26. szám alatt találjuk a *Geistliche Konzerte* 3. részében: *Magnificat 6 Verse nebst 6 deutschen Liedern à 2, 3, 4 und voc.*, SSWV 313.¹²⁶ A canticum versei az 1. zsoltártónus német formájára épülnek. A kompozíciót Scheidt a következőképpen építette fel:

1. Versus à 3 voc. (Cantus, Tenor, Bassus): „Et exsultavit”.
2. à 3 voc. (Cantus, Tenor, Bassus): *Mein Geist*. A szöveg eredetét nem lehet kimutatni, csakúgy, mint a zenei feldolgozáshoz sem bizonyítható kölcsönanyag:

Mein Geist will ich ausgießen
alls Fleisch soll es genießen
Man wird hörn von Geschichten
Was derselb soll ausrichten.

3. Versus à 4 voc. (Cantus, Altus, Tenor, Bassus): „Quia fecit”.
4. à 4 voc. (Cantus, Altus, Tenor, Bassus): *Eur' Söhn'*. Az előző német tételhez hasonlóan sem a szöveg eredete, sem korábbi zenei minta nem igazolható.¹²⁷

¹²⁴ KREYSZIG 2006, 111. p. Hallében az idősebb és fiatalabb Wolff Eisenstraut dolgozott a Marktkirche organistájaként. Az említett évszám alapján valószínűleg a fiatalabbik zenésítette meg a bibliai verseket, hiszen ő halt meg 1629-ben. Lásd SERAUKY 1935.

¹²⁵ GESSNER 1961, Anhang II.

¹²⁶ SSW 11, 55-69. p.

¹²⁷ GESSNER 1961, Anhang II.

Mindenesetre a két versszakban Joel próféciájának szavai vannak versbe szedve.¹²⁸
Ezeket idézte ugyanis Péter apostol a pünkösdi prédikációban.

Eur' Söhn' werden weissagen
eur' Ältsten Träume haben,
eur' Jüngling' Gesichte sehen
was künftig soll geschehen
und sollen selig werden
alle, die so auf Erden
den Herren werden anschreien,
das wird ihn' gereuen.

5. Versus à 3 voc. (Cantus, Tenor, Bassus): „Fecit potentiam”.
6. à 2 voc. (Cantus, Tenor): *Ich bin euer Tröster*. Az előző koncertekkel ellentétben Scheidt inntől kezdve illeszt be összefüggő költeményt, Ludwig Helmbold 1575-ből¹²⁹ származó versének strófáit, e tételbe az elsőt:

Ich, ich bin euer Tröster
spricht aller Herren Herrscher,
Hieran sollst du gedenken,
was fürchtst du dich vor Menschen.

7. Versus à 3 voc. (Altus, Tenor, Bassus): „Esurientes”.
8. à 3 voc. (Altus, Tenor, Bassus): *Die doch¹³⁰ all müssen sterben*. Helmbold költeményének 2. verse:

Die doch all müssen sterben
keiner wird sich erwehren,
was fürchtst du ihre Kinder?
Wie Heu werdn sie verschwinden.

9. Versus à 3 voc. (Cantus 1, Cantus 2, Bassus): „Sicut locutus”.
10. à 3 voc. (Cantus 1, Cantus 2, Bassus): *Mein Wort tu ich dir geben*, a Helmbold-költemény 3-4. versszaka, mint az előzőnél, kölcsönanyag nélkül:

Mein wort tu ich dir geben
das soll dein Mund stets pflegen
der Schatten meinen Hände
schützt dich an allen Enden.

Daß ich den Himmel pflanze
der Erden Grund beschanze
und geb Zion den Namen,
Daß sie mein Volk sein. Amen.

11. Versus à 5 voc. (Cantus 1, Cantus 2, Altus, Tenor, Bassus): „Sicut erat”.
12. à 5 voc. (Cantus 1, Cantus 2, Altus, Tenor, Bassus): *Komm heiliger Geist*. Szövegének forrása ismeretlen, zenei kölcsönanyag nem bizonyítható.¹³¹

Komm heilger Geist du Tröster reich,
erfüll deiner Gläubiger Herz zugleich,
Alleluja,

¹²⁸ Jóel 3, 1-5.

¹²⁹ ZAHN 1963, Bd. 6, Nr. 208: *Zwanzig Deutsche Liedlein mit vier Stimmen. Auff christliche Reimen, M. Ludovici Helmboldi lieblich zusingen, und auff Instrumenten zugebrauchen, Appliciret und gemacht, Durch Joachimum Bruck, Symphonisten zu Mühlhausen. M. D. LXXV*. A kiadvány 13. számú tételéről van szó.

¹³⁰ A szöveget az összkiadás alapján adtam meg: SSW 11, 64. p. GESSNER 1961, Anhang II a „Jedoch all müssen sterben” szövegincipitet jelzi.

¹³¹ GESSNER 1961, Anhang II.

anzünden tu bald allesamt
in ihnen deine Liebesflamme,
Alleluja,
Dieweil nun deine große Gnad,
zu dem rechten Glauben versammelt hat,
Alleluja,
Die Völker da aus aller Welt
Und sie dem Vater dargestellt.
Alleluja.

Mint a 4.2.5. fejezetben láthattuk, hogy Scheidt az interpolált szövegek kiválasztásában Michael Prætorius két karácsonyi kompozíciójának egyikéhez sem kapcsolódik. Húsvéti Magnificat-tropusuknak is csak egyetlen éneke közös, a középkori német cantio: *Erstanden ist der Heilig* [Scheidtnél „Herre”] *Christ*. Adrio a *Geistliche Konzerte* 3. részének közreadói előaszavában úgy véli, hogy Scheidt a Magnificat cum laudibus tételek megkomponálásában nyilvánvalóan Prætorius *Megalynodiájához* kapcsolódott.¹³² Ez ha a szövegválasztásra nem is igaz — mivel Scheidt a hallei hagyományokhoz kapcsolódott — a zeneszerzői eljárások tekintetében annál valószínűbb. Gessner mutat rá, hogy azon túlmenően, hogy a két zeneszerző személyes kapcsolatban állt egymással, Scheidt igen közeli ismeretségben volt kollégája műveivel, amelyek rendelkezésére álltak.¹³³ Vélekedése szerint a *Geistliche Konzerte* kimunkálásban a *Musæ Sionia* 5. kötete és a *Polyhymnia caduceatrix* lehetett Scheidtre a legnagyobb hatással.

Míg a *Vom Himmel hoch* beépítése Bachhal, a *Joseph, lieber Joseph mein* Hieronymus Prætoriuusszal kapcsolja össze Scheidt munkáját.

Kreyszig Scheidt műveivel kapcsolatban világít rá a tropusok szövegének szerepére, amelyet már a 16. századi Magnificatok-kompozícióknál¹³⁴ is láttunk:

Másfelől a *Geistliche Konzerte* 3. részében (Halle, 1635) a *Magnificat cum laudibusnak* német nyelvterületen már a 16. században elterjedt hagyományára támaszkodik, amelyet az egykori latin Magnificatban a német szöveg hozzá függesztése jellemzett, hogy a különös ünnepélyességet hangsúlyozza és ezzel eleget tegyen a hittartalom részletesebb magyarázatára vonatkozó igénynek.¹³⁵

¹³² SSW 10

¹³³ GESSNER 1961, 31. p. és SERAUKY 1939, 138. p. az Ulrichskirche kóruskönyvtára állományának bemutatásában leírja, hogy birtokában voltak Prætorius *Musæ Sionia* című munkája 1-5. részének (1605-1607), a *Missodia Sionia* (1611), *Hymnodia Sionia* (1611), *Megalynodia Sionia* (1611), *Eulogodia Sionia* (1611) és az *Urania* (1613) köteteknek. Serauky művének 149. oldalán közli a Moritzkirche könyvtárának műveit, melyben megtalálható volt a *Polyhymnia caduceatrix & panegyrica*, 1619.

¹³⁴ Lásd 4.2.4. fejezet.

¹³⁵ KREYSZIG 2006, 104-105. p.: „Andererseits greift er im 3. Teil seiner *Geistliche Konzerte* (Halle 1635) auf eine ältere, bereits im 16. Jahrhundert im deutschen Sprachraum Gebräuchliche Tradition des *Magnificat cum laudibus* zurück, die durch das Hinzufügen deutscher Texte in das ehemals lateinische Magnificat gekennzeichnet ist, um besondere Festlichkeiten zu betonen und somit auch um dem Bedürfnis einer detaillierteren Auslegung von Glaubensinhalten nachzukommen”.

E tekintetben láthatjuk a karácsonyi kompozíciónál az első tételpárban az „Et exsultavit spiritus meus” és „gute neue Mär”, a másodikban a „Quia fecit mihi magna” és az „ein Kindlein geboren / von einer Jungfrau auserkorn”, a negyedikben az „Esurientes implevit bonis” és a „das liebe schöne Jesulein / schicket dir der liebste Vater dein”, végül az ötödik verspárban a „Sicut locutus est ad patres nostros” és az „Ein kleines Kindelein / liegt in dem Krippelein” szövegszekaszok összekapcsolását.

Kirsch mutat rá,¹³⁶ hogy a karácsonyi szövegek és a Magnificat verseinek összekapcsolása nagyon is kézenfekvő. De hogyan lehet a canticum szövegét húsvéti és pünkösdi énekekkel értelmezni? Scheidt megoldásai a húsvéti kompozícióban: 1. verspár: „Et exsultavit” — „der den Tod überwand / ist auferstande”, ujjongás a Megváltó feltámadása fölött. 2. verspár: „Quia fecit” — „trug für uns Gottes Zorn”, értünk elvégzett hatalmas tette. 3. verspár: „Fecit potentiam in brachio suo” — „Tod, Sünd, Teufel und Genad / alls in Händen er hat”. 4. verspár: „Esurientes implevit bonis” — „Der Tod, der ist verschlungen in den Sieg”, örökélet utáni éhségünket, vágyunkat elégítette ki Krisztus önmaga diadalával. 5. verspár: „Sicut locutus est ad patres nostros * Abraham, et semini ejus in sæcula” — „Ich bin die Auferstehung und das Leben. Wer an mich gläubet, der wird leben, ob er gleich stürbe und wer da lebet und gläubet an mich, der wird nimmermehr sterben”: a hit ősatyjának, Ábrahámnak tett ígéretet Krisztus megerősítette és összekapcsolta az örökélet ígéretével, amely a hívő utódokra is vonatkozik.

A pünkösdi Magnificat-kompozícióban pedig a következő kombinációkra bukkanunk: 1. verspár: „Et exsultavit” — „Mein Geist wil ich ausgießen / alls Fleisch soll es genießen”. 2. verspár: „Quia fecit mihi magna” — „Eur’ Sohn’ werden weissagen / eur’ Ältsten Träume haben, / eur’ Jüngling’ Gesichte sehen”, a Szentlélek kitöltésének nagy cselekedetéből fakadó ajándékok. 3. verspár: „Fecit potentiam” — „Ich bin eur Tröster”. 5. verspár: „Sicut locutus” — „der Schatten meinen Hände / schützt dich an allen Enden”.

Hogy a doxológiához mindhárom esetben egy-egy cantiónak az ujjongását kapcsolja Scheidt, a karácsonyi műben a beteljesedett ígéret fölötti öröm kiáltásával: „Eia. Sunt impleta / quæ predixit Gabriel”, a húsvétiban a feltámadás ünneplésének allelujáival: „Seit, daß er nun erstanden ist / so loben wir den Herren Jesum Christ, / Alleluja, alleluja”, végül a pünkösdi darabban a Szentlélek éltető tüzéért való könyörgéssel: „anzünden tu bald allesamt / in ihnen deine Liebesflamme, / Alleluja” végképp nem kíván magyarázatot.

¹³⁶ Lásd 4.2.4. fejezet.

4.3.2. Zeneszerzői eljárások a három Magnificat-kompozícióban

Gessner a *Geistliche Konzerte* kompozícióit a cantus firmus használatának tekintetében a Prætorius által megnevezett és a 3.3.6. fejezetben már részben érintett kompozíciós stílusok alapján csoportosítja.¹³⁷ Prætorius a *Musæ Sionia* 9. kötetében a *Nota autorisban* a triciniumokhoz kötődő háromféle modort különböztet meg: „1. Erstlich gar schlecht auff Muteten Art. 2. Auff Madrigalische Art. 3. Ist etwa eine Calusul mit dem Texte aus dem Choral genommen / und dieselbe Contrapunctsweise zum ganzen Choral durch und durch geführt.”¹³⁸ A „Madrigalische Art” Prætoriusnál nem kötődik a madrigál műfajához, csak a szerkesztési eljárásra vonatkozik. Míg a „Muteten Art” lényegében a 16. századi motattaszerkesztéshez kapcsolódik, a „Clausul Art”, melyet a szerző saját találmányának tart, valójában az orgonapraxisban már létező technika volt.¹³⁹ Prætorius az „in mixto genere” megnevezést használja a *Syntagma Musicum* 3. részében a különböző eljárások összekapcsolására egy kompozíción belül.¹⁴⁰

4.3.2.1. „Mutetische Art”

Gessner¹⁴¹ a motettikus stílusba sorolja a húsvéti Magnificat (SSWV 309) 1. versusát: „Et exsultavit”. Tény, hogy több szakaszból áll a tétel: a 2. tónus intitiumával felegetnek a szólamok az 1-4. ütemben („Et exsultavit”) a mediatio dallamára épül az 5-8. ütem álimitációja („spiritus meus”) végül a 9-11. ütemben a mediatio dallamának (Cantus) augmentált formája kiharmonizált alakban jelenik meg. Mindazonáltal nem egy hosszabb szigorú kontrapunktikus szövetetté alakítja Scheidt az első nyolc ütemes szakaszt: minden szólamban szünetek tagolják a motívumokat, ezáltal jobban emlékeztet a tétel a 3.3.6. fejezet 1) pontjában bemutatott eljárásra, amelyben inkább a concertálás jellemzi a szövetet. A második félvers megzenésítésében hasonló megoldást találunk: a 12-18. ütemben a német tónusváltozatban a belső tagolásra, vagyis flexára szolgáló dallamformulával felegetnek a szólamok, hogy együtt érkezzenek a zárlatba. A zárószakasz a terminationnak kissé módosított alakjából bomlik ki. Az egyvonalas b túbahangról nem tiszta kvartot lép le a motívum, ahogy

¹³⁷ GESSNER 1961.

¹³⁸ BUKOFZER 1947, 84. p.; FORCHERT 1996, Sp. 636. és 2005, Sp. 889.

¹³⁹ FORCHERT 2005, Sp. 889.

¹⁴⁰ GESSNER 1961, 31. p.

¹⁴¹ GESSNER 1961, Anhang II.

a tónusban eredetileg szokásos, hanem szűk kvart lépéssel fiszre. A 18-21. ütemben ismét csak felelgetnek a szólamok a *terminatio* témájával („salutari meo”). A második félvers befejezése megfelel az elsőével: a 21. ütemtől végig akkordok veszik körül a *terminatio*-motívumot, először a Cantusban (21-22. ütem), majd az Altusban, amelynek hosszú záróhangja körül a többi szólam plagális zárlatot alakít ki.

A motettikus stílus csoportjában találjuk Gessnernél ugyennek a concertónak az 5. versusához kapcsolt német tételt is: „Ich bin die Auferstehung”. Az imitációs motívumoknak a szünetekkel tagolt egymás mellé helyezése jellemzi az egyes szólamokat, amelyekben a rövid témák váltakozva jelennek meg. Így a 222-223. ütemben a három szólamban egyszerűen csak egymás után lefut a zenei anyag (Cantus 1, Cantus 2, Bassus), más szakaszokban azonban ez a váltakozás rövidebb (227-229. és 238-241. ütem) vagy hosszabb (246-251. ütem) szekvencia kialakítását szogálja. A feltámadás zenei kifejezésére a tételben kvint hangközön át emelkedő skálát alkalmaz Scheidt (215-218. ütem, 16. kottapélda), ugyanúgy az „und wer da lebet” szövegnél felfelé haladó dallamot (238-240. ütem). A halál kifejezésére az első motívumnak a tükröfordítása szolgál. Kreyszig mutat rá, hogy Scheidt a barokk zene ilyenfajta toposzai mellett a „stürbe” szó hangsúlyozására a Landino-zárlat rég divatja múlt eszközével él (237. ütem). Az „und gläubst an mich” szöveg pedig Kreyszig szerint azért válik nyomatékosná, mert a két cantus élénk concertálása után homofón megzenésítést kap.¹⁴² A ritmikai mozgának hasonlóan éles szembeállításával máshol is találkozunk: a 227-229. ütem már említett szekvenciáját a negyedmozgás uralja („ob er gleich stürbe”), a 230-234. ütemben az ereszkedő motívum hangjait egészértékű hangokig szélesíti Scheidt, ráadásul a két Cantus és a Bassus szinkópálva haladnak.

A pünkösdi Magnificat (SSWV 313) motetta stílusú 1. versusában hasonló az imitációs szakaszok kiképzése, mint az előző két tételben. Itt azonban az imitatív részek közé nem ékelődnek homofón egységek, mint a német tételben. Egyedül a tétel záró szakasza (15-18. ütem) homofón: a *terminatio*-nak a Cantusban megszólaló augmentált alakját kíséri harmóniákkal a többi szólam. Az első félversben az imitációs téma az *initium*-ból épül, azonban ellentétben a *Concertus sacri* 3.3.6. fejezet 1) pontjánál bemutatott tétéleivel, itt közelíti meg a motívum a legjobban a recitálást, amit a Tenor végig is vezet (1-3. ütem).

¹⁴² KREYSZIG, 2006, 114-115. p.

4.3.2.2. „Madrigalische Art”

E típusban a korál szövegének és zenéjének eredeti értelmi egységét a komponista felhasítja, a korálmotívumok önállóvá válnak és ezáltal a korálsoroknak nagy változatosságot és mozgékonytságot kölcsönöznek. A korálfeldolgozás egyes szakaszait mindig más ritmikai forma jellemzi.¹⁴³

A karácsonyi Magnificat (SSWV 299) 1. versusában az initium hármashangzat-felbontását (f-a-c) egy b átmenőhanggal egészíti ki Scheidt. A ritmikai játékot viszont a második félvers indulásában láthajuk: „in Deo” (5-7. ütem). A tónus három hangos kis részletét (c-d-c) egy terccel lejjeb megismétli, így alakul ki a concertálás motívuma. A terminatio feldolgozásában ismét a 3.3.4. fejezetben említett ritmus-kombinációnak egy újabb a változatát találjuk: két nyolcad és két negyed. Ezen a motívumon alapul a 11-12. ütem szekvenciája. A 13. ütemtől fél- és egészértékek fékezik le a mozgást. A Cantusban megszólaló terminatio-motívumot a Tenor és a Bassus ellenpontozzák. Az F-dúr tétel az alsó szólamok kis zárószakasza után A-dúr akkorddal fejeződik be.

A concerto következő latin nyelvű tétele, a „Quia fecit” az initiumnak a félértékű ritmusára épített imitációja után egyetlen egyszer az átmenőhangos formát is bemutatja (49-52. ütem). A szöveg folytatásában Scheidt a recitálást egyszerűen megritmizálta (53-59. ütemig), ezzel felelget a két Tenor szólam. Az 58-59. ütemben már nem meglepő, hogy az előző ütemek friss ritmikai mozgását most hosszabb hangok lassítják le. A második félversben az 1. versus módjára concertálnak a szólamok a terminatio formulájával.

A karácsonyi Magnificat-concerto harmadik madrigáltípusú tétele a „Sicut erat”, amelyben az initium félértékekben mozgó intonációja — a három szólamban egy-egy ütéssel eltolódva — összekapcsolódik a félvers végig-recitálásával az Altusban, itt is szünetekkel tagolva (277-280. ütem). Most a második félvers initiumából is kialakít Scheidt egy imitációs motívumot (282-284. ütem). E motívum (c-d-c) egyébként a német zsoltártónusban csak a rövidebb szövegsorok esetén lehet initium, a hosszabb soroknál a belső tagolás dallamformája. A második félvers ismét a terminatiót használja fel a felelgetéshez és ismét egy két és fél ütemes bővítéssel végül d-moll félzárlatán áll meg.

A húsvéti concertóban (SSWV 309) először a Luther-ének 2. verse kapott madrigáltípusú feldolgozást. A „Der ohn Sünde” szöveget a Cantus és Tenor concertálása mutatja be. Minden szövegrész a hozzá kapcsolódó dallamsort kapja, de a ritmikai formák igen változatossá teszik

¹⁴³ GESSNER 1961, 52. p.

a zenei szakaszokat: például az 1. korálsorban nyolcadok és negyedek (63-66. ütem), vagy a 2. korálsorban negyedek és felek (67-69. ütem), a 70-76. ütemben viszont már egészértékek is. Az ismételtetés által a koráldallam különböző transzpozíciókba kerül, például a 3-4. soré a 76-83. ütemben. Az első korálsorban Scheidt a „Sünde” szó kiemelésére az eredeti dallamnak megfelelő g-f-g- fordulatot g-fisz-g-re módosítja, ezzel a madrigalizmussal a 16. századi mesterek eljárásához kapcsolódva.¹⁴⁴

A húsvéti Magnificat másik madrigálstílusú tétele Pál apostol levelének idézete: „Der tod, der ist verschlungen”. A Cantus és Tenor kettősére írt tétel első szakasza proportio duplában van (151-177. ütem). A „Gott aber sei Lob und Dank” szöveg megzenésítésénél azonban a dicsőítéshez kapcsolódó örvendező proportio tripla következik, a 3.3.3. fejezetben mondottaknak megfelelően. Hasonlóan jár el Scheidt a Luther-ének 3. versének „Tod, Sünd” feldolgozásában a 126-128. ütemben, valamint a pünkösti darab „Mein Wort” szövegében.

A pünkösti concerto (SSWV 313) „Ich, ich bin euer Tröster” kezdetű szövegét a Cantus és a Tenor adja elő. A másik két concerto kétszólamú tétéleivel ellentétben e tételben szigorú imitációval követik egymást a szólamok (17. kottapélda). Úgyhogy joggal kapcsolja Kreyszig a bicinium műfajának a 16. században német nyelvterületen (először Georg Rhau *Enchiridion urtiusque musiae practicae*, Wittenberg, 1517 című munkájában), Franciaországban és Itáliában a világi és hangszeres zenében is elterjedt hagyományához. A biciniumnak legjelentősebb szerepe azonban a 16-17. századi protestáns egyházzzenében és az evangélikus latiniskolák éneklésében volt.¹⁴⁵

A pünkösti Magnificatban Scheidt Helmbold versének 3. strófáját („Mein Wort”) dolgozta még fel madrigál stílusban (174-188. ütem, 18 kottapélda). Megszakítás nélkül kapcsolódik hozzá a költemény 4. versének feldolgozása, szigorú homofón szerkesztésben (188-198. ütem), amely proportio triplára vált. Ebben a szakaszban Kantionalsatz szerkesztésben a Cantusban hangzik elejétől végéig az a dallam, amelyet Scheidt az „Ich, ich bin euer Tröster” biciniumában és a „Mein Wort” háromszólamú szakaszában részeire bontva, ritmikai és motívikus variációiban concertáló formában dolgozott fel (19. kottapélda).

Gessner a „madrigalisch-konzertierende” csoportba sorolja a *Vom Himmel hoch* szöveg mindhárom versének feldolgozását a karácsonyi Magnificat-concertóban.¹⁴⁶ E tételek lényegében nem különböznek az előzőekben felsoroltaktól, több virtuóz fordulat és echo van bennük. Ráadásul a *Geistliche Konzerte* összes kompozíciójából csak ezeket jelöli ezzel az

¹⁴⁴ KREYSZIG 2006, 112. p.

¹⁴⁵ KREYSZIG 2006, 119-120. p.

¹⁴⁶ GESSNER 1961, Anhang II.

elnevezéssel a kutató. Mint láttuk, a szöveget a hozzá tapadó dallam nélkül dolgozza fel Scheidt, viszont zenei anyagának tagolásában a szöveg cezúráihoz igazodik.¹⁴⁷ A három versszak feldolgozásának kezdő motívumát kétféleképpen is a zsoltártónushoz kapcsolja. Az initium f-a-c hangjait átmenőhangokkal egészíti ki. Az így létrejövő tizenhatod-skála pedig a terminatio motívumára épül. Ebben az esetben tehát a zenei kialakítás is szolgálja a Magnificat-vers és a tropus kapcsolatát. A két Cantusra komponált „Vom Himmel hoch” és a két Tenorra írt „Euch ist ein Kindlein” strófa néhány hang kivételével ugyanarra a zenei anyagra épül. A Luther-szöveg 3. versének feldolgozásában a melizmatikus motívumok hangsúlyozzák ki a „so zart und fein” szavakat (83-87. ütem), mint ahogy a „Wonne” szóra is hosszú melizma kerül.¹⁴⁸

A karácsonyi korál 15. versének háromszólamú (Cantus, Tenor, Bassus) feldolgozásában ugyanazt a kezdő motívumot alkalmazza Scheidt, mint a kétszólamú tételekben. A 115. ütemben a motívum tükörfordítása következik, míg a 116-117. ütemben a téma alaphelyzetű alakját és fordítását először a Cantus-Bassus, majd a Cantus-Tenor szólampár szólaltatja meg. A proportio dupláról proportio triplára való hirtelen váltás a 118. és 131. ütemben fokozást eredményez. Ebben az eszközben Scheidt egyszerre kapcsolódik Josquin des Prez nemzedékéhez és Monteverdihez.¹⁴⁹ A 118-146. ütemben több esetben a felelgetés a két alsó szólam és a Cantus között zajlik, míg a kadenciákba együtt fut be a három szólam.

A „Das Kindelein” szöveg megzenésítése Kreyszig szerint stilus moteticusban van megkomponálva.¹⁵⁰ A kettes és hármas ütemfajta váltakozásán és az imitáción túl találunk madrigalizmusokat a „schöne Jesulein” és a „daß es dein Freud” szavak melizmáiban. A 192-195. ütem alleluja-triplájában Scheidt itáliai kortársaihoz hasonlóan jár el.

4.3.2.3. Érintetlen cantus firmus

A karácsonyi kompozíciónak (SSWV 299) két Magnificat-versusában találunk érintetlen cantus firmusra épülő tételt. Mindkettő a 3.3.6. fejezet 2. a) pontjánál bemutatott csoportba tartozik. A „Fecit potentiam” háromszólamú (Cantus, Tenor, Bassus) feldolgozásában a Tenor szólaltatja meg egészértékekben a zsoltártónust. A 97-98. ütemben a Bassus imitálja a Cantusban megszólaló initium átmenő hanggal bővített motívumát, míg a 100-101. ütemben a mediatio formulájával felelgetnek: a Cantus az eredeti alakjában, a Bassus tükörfordításban.

¹⁴⁷ GESSNER 1961, 148. p.

¹⁴⁸ KREYSZIG 2006, 106. p.

¹⁴⁹ KREYSZIG 2006, 107. p.

¹⁵⁰ KREYSZIG 2006, 108. p.

A második félvers ugyanerre a motívumra épül (103-105. ütem). A „dispersit superbos” bemutatására aláhulló hármashangzat-felbontások szolgálnak a 105-106. ütemben. A 107-108. ütemben a Cantus váratlanul intonálja a *termintatio* formuláját egy kvarttal lejjeb transzponálva. Erre a megoldásra már korábban láttunk példát a 3.3.6. fejezetben a *Concertus sacri* 4. tónusú Magnificat-feldolgozásának 3. és 4. versusában. A 108-111. ütemben a lefelé haladó skálamenetek madrigalizmusa mutatja be a „mente cordi sui” szöveget.

Az „Esurientes” négyszólamú megzenésítésében a Bassus a tartóváz: egész értékekben bemutatott cantus firmusára épül a Cantus, Tenor és Altus concertálása. A Cantus a 147-148. ütemben változtatás nélkül intonálja az *initium*ot, míg az Altus és Tenor diminuálva, átmenőhanggal bővítve felelget. A 149-150. ütemben újabb változatot nyer az *initium* dallamformulája: nyolcadokból álló *forgó* vezet a felső kvintig. Ezt a motívumot az „et divites” szóra kerülő melizmában Scheidt továbbfejleszti. A második félversnek a 152. ütemben kezdődő feldolgozásában ritmizált recitáció adja a felelgetés motívumát, a 155. ütemben a Cantusban az előző tételhez hasonló módon a *terminatio* is elhangzik, ismét transzponálva. A következő ütemtől a tétel végéig terjedő homofón szakaszban a felső három szólam akkord-ingái harmonizálják meg a Bassust. Mindkét versus a d-moll hangnem félzárlatán fejeződik be.

A húsvéti Magnificat (SSWV 309) négy versében a cantus firmus strófáról strófára egyik szólamról a másikba vándorol.¹⁵¹ E megoldásban a concerto megegyezik a *Tabulatura nova* III. részének Magnificat-kompozícióival. A „Quia fecit” háromszólamú (Cantus, Tenor, Bassus) versusában a szoprán cantus firmust a zsoltártónustól független motívumok ellenpontozzák.¹⁵² A tétel elején a 49-51. ütemben bemutatott ellentéma már ismerős a *Concertus sacri* 4. concertójának (SSWV 74) 2. versusából, de a *Tabulatura nova* 3. részében a 2. tónusú kompozíció (SSWV 141) több versében is él Scheidt ezzel motívummal.

A „Fecit potentiam” tételben az *initium* motívuma és a zsoltártónustól független, a négyszólam (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) harmóniáit biztosító kis dallamok váltakoznak. Az Altusban az egészértékekben haladó cantus firmus c hangra van transzponálva. Belépését a másik három szólam homofón bevezetése előzi meg: amelyben a Bassus nagy g hangról intonálja az *initium*ot a 89. ütemben. Ez a motívum az első félversben a szólamok között váltakozva többször is előfordul, helyenként a harmóniáknak megfelelően transzformált változatban, például a 92. ütem Tenor szólamában. A második félvers első szakasza a flexa-

¹⁵¹ GESSNER 1961, 98. p.

¹⁵² Lásd 3.3.6. fejezet 2. b) pont.

motívum homofón feldolgozásából áll (97-100. ütem), míg a 101. ütem második felétől a „mente cordis sui” ismét lefelé haladó motívumával felelgetnek a szólamok.

Az „Esurientes” tétel háromszólamú feldolgozásában (Cantus, Tenor, Bassus) a Tenor énekeli a cantus firmust, ismét egészértékű hangokban. A másik két szólam motivikája független a zsoltártónustól: a Tenort kísérő harmóniák hangjain ugrálnak, mint a 136-137. és 146-148. ütemben, vagy átmenőhangokkal töltik ki a mozgásteret (137-140. ütem).

A „Sicut locutus est” szintén háromszólamra épül, de most két Cantusra és basszus cantus firmusra. Az ellenszólamok motívumai itt sem a zsoltározás dallamformuláihoz kapcsolódnak: a 197-198. ütemben felvetett kvint hangközön felskálázó téma a következő német tétellel létesít kapcsolatot, amelyben ugyanez a téma a feltámadást szimbolizálja: „Ich bin die Auferstehung”. A tételt inkább a hosszú melizmatikus szakaszok jellemzik (201-204. és 212-213. ütem), semmint a szólamok felelgetése.

A pünkösdi Magnificatban (SSWV 313) a „Quia fecit” versusban az Altus énekli a cantus firmust, itt is kvarttal lejjebb transzponálva, c hangról. A másik három szólam (Cantus, Tenor, Bassus) az első félversben (46-51. ütem) az initium eredeti alakjával és tükörfordításával concertál. Miközben az Altusban az első félvers recitálása tovább folytatódik, a többi szólam új, a tónustól független motívumokkal kezd a második félvers szövegébe, amely a tétel végéig tartó polifón szövetben nyer feldolgozást (51-62. ütem).

A „Fecit potentiam” tételben a Bassus intonálja az initiumot egészértékű hangokban, a Cantus ellentémájával szemben, ami itt sem kapcsolódik a zsoltártónushoz. De a cantus firmust a Tenor énekli. A „dispersit superbos” ábrázolására a *Concertus sacriból* már ismerős tercugrásokat alkalmazza Scheidt a 98-100. ütemben. A „mente cordis sui” szöveget itt kétféleképpen hangsúlyozza a komponista: a másik két concertóból jól ismert lefelé haladó skálákkal a 104-106. ütemben és egy szinkópára és *forgóra* épített motívumra a 101-103. ütemben.

A Bassus cantus firmusra épített „Esurientes” tételben hansonló skálázó futamokat találunk az Altus és a Tenor szólamban, mint az előző tételnél (136-140. és 147. ütem). Ezzel áll szemben a rövid motívumokból kialakított concertálás a 141-144. ütemben.

Eltekintve a húsvéti Magnificat 2. („Quia fecit”) és 4. („Esurientes”) versusától az összes érintetlen cantus firmust feldolgozó tételben rövid bevezetés előzi meg a zsoltártónus megszólaltatását.

4.3.2.4. „In mixto genere”

A húsvéti Magnificatban (SSWV 309) a „Jesus Christus unser Heiland” kezdetű első német versusban találkozunk két eljárás összekapcsolásával. Az első négy korálsor feldolgozása a Cantus, Altus, Bassus concertálására van bízva, míg az utolsó szövegsort („Kyrie eleison”) Scheidt szigorú homofón szerkesztésben tartja. A koráldallam sorait ritmikai variációkban halljuk. Az első két sor fél és negyed értekekben mozgó dallama a Tenorban mutatkozik be a 27-29. ütemben. A Cantus tercpárhuzamban kapcsolódik a második korálsornál a 28-29. ütemben. A következő két ütemben ez megismétlődik szólamcserével, majd a bassus az ellentémával kapcsolódik be és a három szólam együtt alakítja ki a Kantionalsatz módjára megszerkesztett kadenciát, amelyben a Cantus énekli a második korálsor dallamát (33-34. ütem). A friss nyolcadokra, fél és egész értékű hangra építi Scheidt az ének 3. szakaszának concertáló témáját. Mint a *Vom Himmel hoch* 15. versének feldolgozásában e szakaszban is a Cantus és a Tenor-Bassus szólampár felelgetése áll szemben egymással a 35-37. ütemben. A 4. korálsorban visszatér a negyemozgás, mindössze a dallam végének tercugrását töltik ki tizenhatod értékű váltóhangok (38-42. ütem). A „Kyrie eleison” feldolgozó szakaszban (42-48. ütem) ismét a Cantus szólaltattja meg a koráldallamot, most félértékekben, egy esetekben transzponálva (44-47. ütem). Kétszer hangzik el teljességében a könnyörgő forma, végül csak az „eleison”. A vokális szólamokban a szavakat szünetek választják el egymástól, a folymatosságot a basso continuo biztosítja.

A püünkösdi koncert 1. Magnificat-versusához kapcsolódó „Mein Geist” kezdetű tételében hasonlóan áll szemben a tétel nagyobbik részét kitöltő concertálás (19-41. ütem), amelyben minden szövegsor új motívumot kap és homofón zárószakasszal (42-45. ütem). Szembetűnő a kezdő szavak gesztusa az egészértékű hangok kihangsúlyozásával (18-19. ütem), a Lélek kitöltését lendületesen emelkedő nyolcadfutamok ábrázolják a 22-24. és a 32. ütemben. Az első esetben a módosító jelek használata (b és fisz) még tovább erősíti a kifejezést.¹⁵³ Amíg itt lépésszerűen haladnak a hangok, a 38-40. ütem megfordul a nyolcadok iránya, ezáltal a Cantus, illetve a Bassus a fiszről ugrással éri el a b-t. A szűkített kvart Giovanni Gabrieli munkássága óta a fontos szavak kifejezésének egyik eszköze lett, amelyet a kora barokk zeneszerzők, Frescobaldi, Monteverdi, Schütz előszeretettel alkalmaztak.¹⁵⁴

¹⁵³ KREYSZIG 2006, 118. p.

¹⁵⁴ BUKOFZER 1947, 23. p.

4.3.2.5. Falsobordone stílus

A 3.3.6. fejezet 3. a) pontjában leírt szerkesztést találjuk a karácsonyi Magnificat (SSWV 299) 5. versusában: „Sicut locutus”. A négyszólamú (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) tétel szopránjában szólal meg a zoltártónus. A mediatióánál két egészértékű akkorddal záródik a félvers. A terminatióban azonban félértékekben mozog a kissé fellazított homofónia, a Cantus hosszan kitartott záróhangja alatt újra az alsó szólamok d-moll félzártára vezető kis kadenciáját látjuk.

A húsvéti Magnificat-koncertben (SSWV 309) az utolsó canticum-versre („Sicut erat”) esik a falsobordone megzenésítés, ezúttal öt szólamban (Cantus 1, Cantus 2, Altus, Tenor, Bassus). A tónus recitálását itt is a szopránra bízta Scheidt, mint ahogy a terminatio után ugyanúgy a félzárlatos kialakítás zárja a verset. Ebben az esetben azonban mindkét félvers zárlata ritmizált formában jelenik meg.

A pünkösdi Magnificatban a „Sicut locutus” a *Conertus sacri* 4. koncertjéhez (SSWV 74) hasonlóan háromszólamú (Cantus 1, Cantus 2, Bassus) recitálásban szólal meg. Ám ebben a szoprán cantus firmusra épülő tételben a két félvers flexáinál és zárlatainál Scheidt nagyobb felületeken alakít ki ritmikus szakaszokat.

4.3.2.6. Homofón tételek

A pünkösdi Magnificat 4. versusához kapcsolt német tételt Gessner homofón Liednek nevezi.¹⁵⁵ A három szólamra (Altus, Tenor, Bassus) komponált tételben szünetek választják el a verssorokat, amelyben a szólamok hang hang ellen haladnak. A 4. szövegsor kifejezésére szolgáló zenei eszközről a kutató a következőt írja (20. kottapélda):

Végül még egy madrigalizmus legyen megemlítve, ami bár a kottában látható, a hallgató számára azonban már nem észrevehető. A pünkösdi Magnificat [...] negyedik helyére beiktatott ének „Jedoch all müssen sterben” a „was fürch’st du ihre Kinder, wie Heu werd’n sie verschwinden” szavakkal záródik. A háromszólamú kompakt akkordikus szerkezet [...] a második szövegtag ismétlésénél polifonikusan fel van lazítva, úgy hogy a szólamok A, T, B, (+Bc.) sorrendben fejeződnek be és az ütemet egy fél szünet egészíti ki. Azután a „verschwinden” szót még kétszer ismétli meg az összes szólam, retorikus szünetekkel elválasztva és a 12. ütem harmadik ütésén negyeddel zárnak, amellyel a kompozíció akusztikailag befejeződik; optikailag azonban egy egész ütemmel hosszabb. A lezáratlan ütem

¹⁵⁵ GESSNER 1961. Anhang II.

szünetekkel van kitöltve és a záró ütem, minden szólamban egy egész szünettel van kírva, amely a basso continuóban még egy fermátát is kap.¹⁵⁶

A húsvéti Magnificatban Luther énekének 3. versét homofón-concertálónak nevezi Gessner:¹⁵⁷ „Tod, Sünd, Teufel”. E tételben azonban homofón és imitációs szakaszok váltakoznak, a korálsorok a ritmikai változatosságához még a szólampárok felelgetése is hozzákapcsolódik egyfajta redukált többkórusosságban a 118-122. ütemben. A tétel elején az első korálsor feldolgozását Kanzionalsatz formában halljuk, amelyet a dallam második feléből képzett imitációs szakasz követ (109-112. ütem), a záradék ismét homofón (112-114. ütem). Scheidt nemcsak a szerkesztésmódot változtatja, hanem vele együtt a lüktetést is: a következő szakaszban (115-117. ütem) a proportio tripla emeli ki a „Tod”, „Sünd”, „Teufel”, „Leben”, „Genade” és „Hände” szavakat. Hasonlóan változik proportio dupláról proportio triplára a 126. ütemben az „er kann erretten alle, die zu ihm treten” szöveg megzenésítésénél. A szerkesztés és a proportiók változtatásában Scheidt a németalföldi szerzők hagyományához kapcsolódik a musica reservata szellemében, amelyben a szövegértelmezést a különböző kompozíciós eljárások segítik.¹⁵⁸

A karácsonyi Magnificat ötödik interpolációjában („Psallite unigenito”) szintén a concertáló és a homofón szakaszok váltakozására épül a zenei szerkezet. Homofón tömböket találunk a 221-232. és 264-276. ütemben. Az elsőben a Michael Prætorius-tól kölcsönzött zenei anyag a „redemptori domino et puerulo jacenti in præsepio” szövegre Scheidt saját harmonizálásában háromszor hangzik el. Az ismétlések által egyre extatikusabbá válik a karácsonyi ünneplés öröme. Az első homofón szakasz hangról hangra ismétlődik meg a tétel végén, immár német szöveggel, amelyben a „beim Öchslein und beim Eselein” szavak játékoságáról egyszerre jut eszünkbe a zwickaui iskolai karácsonyi Magnificat „zenei tombolása”¹⁵⁹ és a magyar betlehemes játékok vidámsága. De Scheidt is játszik a kölcsönvett zenei anyaggal: a „Psallite” szöveg fanfár motívumát a különböző szólamokban összecseréli és annak imitációját ki is bővíti a 208-210. ütemben. Prætorius következő két motívumából

¹⁵⁶ GESSNER 1961, 123. p.: „Schließlich sei noch ein Madrigalismus erwähnt, der zwar im Notenbild sichtbar, für den Hörer jedoch nicht mehr wahrnehmbar ist. Das an vierter Stelle in das Pfingst-Magnificat [...] eingeschobene Lied „Jedoch all müssen sterben” schließt mit den Worten „was fürch’st du ihre Kinder, wie Heu werd’n sie verschwinden”. Der dreistimmig komptakt-akkordische Satz [...] wird bei Wiederholung des zweiten Textgliedes polyphon aufgelockert, so daß die Stimmen in der Reihenfolge A, T, B (+Bc.) aufhören und der Takt mit einer halben Pause vervollständigt wird. Darauf wiederholen alle Stimmen noch zweimal, getrennt durch rhetorische Pausen, das Wort „verschwinden” und schließen mit eiener Viertelnote auf der 3. Zählzeit von Takt 12, womit die Komposition akustisch beendet ist, optisch jedoch ist sie einen ganzen Takt länger. Der unvollendete Takt wird mit Pausen ausgefüllt und der Schlußtakt in allem Stimmen mit einer ganzen Pause, die im Bc. Sogar noch eine Fermate erhält, ausgeschrieben”.

¹⁵⁷ GESSNER 1961, Anhang II.

¹⁵⁸ KREYSZIG 2006, 113. p.

¹⁵⁹ Lásd 4.2.4. fejezet.

pedig terjedelmesebb concertáló szakaszt alakít ki, amelyben hol egyenként felelgetnek a szólamok, hol párban (211-221. ütem). A concertálás végül beletorkollik a homofón szakaszba. A „Singt und klingt” szövegben elhanyagolható különbséggel ismétlődik meg az első szakasz zenei anyaga: 248-263. ütem. Scheidt az „Ein kleines kindelein” strófához is felhasználja Prætorius motívumait: sorokra bontva, különböző ritmikai variációban feldolgozva concertáló felelgetésben (232-248. ütem).

Több alkalommal láttuk a hirtelen váltást proportio dupláról proportio triplára a szövegértelmezés és a zenei feszültség fokozásának szolgálatában. A karácsonyi Magnificat végére beillesztett tételben a váltakozásnak mindkét szerepére látunk példát. A *Joseph, lieber Joseph mein* hármass lüktetésű dallamának első sorát Scheidt „auff Madrigalische Art” proportio duplában mutatja be a 289-292. ütemben. Így annál csattanósabb, amikor a „hilf mir wiegen mein Kindelein” szövegnél visszatér az eredeti ringató lüktetéshez, az előző szakasz felelgetésével ellentétben itt homofón szövetben (292-300. ütem). A „Sause liebes Kindelein” szövegét először felelgetve, majd homofón szerkesztésben mutatja be a négy szólam (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) ismét proportio duplában (300-305. ütem). Ám ehhez a szakaszhoz még a piano jelzés is társul minden szólamban. A karácsonyi örömköltés, „Eia” először a Cantus és a Tenor felelgetésében hangzik el, majd négy szólam együtt egy autentikus szekvenciává építi a szünetekkel elválasztott harmoniákat még mindig páros lüktetésben (305-308. ütem). A következő szakaszban azonban az „Eia” kiáltása proportio triplában jelenik meg a négy szólam concertálásában (309-315. ütem). A „Sunt impleta” szöveg imitációs feldolgozása után derül ki, hogy az előző részben egy ritornellszakaszt hozott létre Scheidt az örömujjongáshoz kapcsolt hármass lüktetésben. A „Sause liebes Kindelein” új feldolgozást nyer a 329-337. ütemben (proportio dupla), amelynek szigorú homofón vezetésében az ütemenként ismétlődő harmóniasorokból visszhang-effektusok jönnek létre. A „Virgo Deum genuit” imitációs szakasz után végül a „Joseph, lieber Joseph mein” homofón kidolgozása koronázza meg a karácsonyi Magnificat cum laudibust proportio triplában.

Kreyszig mutat rá, hogy a cori spezzati technika alkalmazásában Scheidt nem annyira Giovanni Gabrelihoz, mint inkább a Prætorius *Musæ Sioniae* című munkájában kialakult német hagyományhoz kapcsolódik. A húsvéti koncert utolsó tételében, az *Erstanden ist der Herre Christben* Scheidt az osztott kórusok technikáját a dialógusstrófa formájával kapcsolja össze,¹⁶⁰ amelyben a két Cantust állítja szembe az Altus, Tenor, Bassus csoportjával (280-

¹⁶⁰ KREYSZIG 2006, 116-117. p.

292., 299-314. ütem). Az elsőként említett szakasz a darab elején (263-280. ütem) felvetett dalszerű zenei anyagnak az átdolgozása proportio triplában: „der aller Welt ein Tröster ist, Alleluja” (21. kottapélda). A dialógus után következik a plenus choron megszólaló Alleluja-ritornell proportio triplában, a kora barokk stílus szellemében (293-298. ütem).¹⁶¹ A ritronellt idézi a 315-316. ütem Allelujája, míg a teljes Alleluja-refrén tér vissza a tétel végén. A második dialógus-szakaszt a két Cantus concertálása vezeti be az „Und wär er nicht erstanden” szöveggel (299-307. ütem), míg a továbbiakban a „so wär die Welt vergangen” szöveggel felelgetnek a kórusrészek. Az ének utolsó két sora a 317-327. ütemben eddig nem használt feldolgozást nyer: a Cantus 1 és a többi szólam rezponzorikus felelgetéséből jönnek létre az echók, amelyeket a beírt dinamikai jelzések is jelölnek (22. kottapélda).

A pünkösdi kompozíció „Eur’ Söhn’ werden” kezdetű szövegének négyszólamú feldolgozásában (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) két homofón szakasz fogja közre az „eur’ Ältsten Träume haben” szakaszt, amelyben ezúttal a női és férfi szólamok felelgetnek (70-77. ütem). A zárószakasz proportio triplája az „und sollen selig werden” szöveghez kapcsolódik. A concerto záró versusa, „Sicut erat” a hozzá kapcsolt cantióval, „Komm Heilger Geist” a húsvéti Magnificat zárótételében megismert formában van kialakítva. Mindkét tételben a két Cantus és az alsó három szólam áll szemben egymással a homofón szerkezetben. Az utolsó Magnificat-versben a cori spezzati szakasz után a zsoltártónusnak a Cantus 1-ben énekelt dallamát harmonizálja ki a többi szólam, Kantionalsatz szerkesztésben (209-212. ütem), mint az első versus befejezésében. A német tétel homofón dialógus-szakaszait négyütemes Alleluja-ritornell tagolja a jól ismert formában: a teljes kórus előadásában, hármas lüktetésben a 227-230. és 238-241. ütem.

¹⁶¹ Lásd 3.3.3. fejezet.

4.4. Német Magnificat a *Geistliche Konzerte* 4. részében

Scheidt életművében egyetlen német Magnificat maradt fenn, amely a *Geistliche Konzerte* 4. részében a harmadik kompozíció: *Deutsches Magnificat: Meine Seel erhebt den Herren*, SSWV 331.¹⁶² Szövege a bibliai versekre épül: Lk 1, 46-55.¹⁶³ Németországban a bibliai prózaszöveg terjedt el a legjobban, amelyet Scheidt a darabban a doxológia nélkül dolgoz fel.¹⁶⁴ A kompozíció ebben az esetben is gregorián zsoltártónusra épül. Alapjául a tonus peregrinus, vagy 9. tónus szolgál, amely a német Magnificathoz tapadt az általános gyakorlatban.

Míg a latin nyelvű Magnificat Halléban az előesti vesperáshoz kapcsolódott,¹⁶⁵ az istentiszteleti rendtartás gondosan előírja milyen ünnepnapokon kell a német Magnificatot énekelni.¹⁶⁶ E tekintetben Halle nem volt kivétel az általános német gyakorlatból: a német Magnificat éneklése mind szombaton (előesti vesperás), mind vasárnap szokásos volt, mégis a rendtások nagyobbik része rendelkezik a német Magnificatnak a vasárnapi, vagyis az ünnepnap énekléséről.¹⁶⁷ Másfelől Bluménak a két nyelvű énekléssel kapcsolatban már idézett mondataiból az is kiderül, hogy az ünnepélyességet a német nyelvű éneklés is gazdagította.¹⁶⁸ Herl ehhez azt is hozzáteszi, hogy ennek pedagógiai célja is volt, mivel elvárták, hogy a gyülekezet is részt vegyen az éneklésben.

Scheidt azonban a német Magnificatnak az összes versét megkomponálta. Mahrenholz ezért úgy véli, hogy mivel így nem volt alkalmas az alternatim előadásra, tehát a liturgikus éneklésre, ezért csak Figuralstückként kerülhetett a vesperásba, vagy a főistentiszteletbe a Credo elé.¹⁶⁹ Ha a kompozíciót megvizsgáljuk, éppenséggel a váltakozó éneklés sem kizárt, mert a versusok az első és utolsó kettő kivételével külön álló tételekként vannak megkomponálva.¹⁷⁰ A nyolc tételes kompozíció felépítése a következő:

1. *Versus à 4 voc.* A canticum két versét kapcsolja össze motettikus feldolgozásban Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Bassus generalis összeállításban. Az első öt ütemben az initium motívumából jön létre az imitáció. A mediatio rövid dallamával most

¹⁶² SSW 12, 4-12. p.

¹⁶³ Lásd 3. függelék.

¹⁶⁴ HERL 2004, 63. p. megemlíti még két verses Magnificatot, az egyik Symphorianus Pollio 1524-ből származó költeménye, a másikat Hermann Bonnus írta 1547-ben.

¹⁶⁵ Lásd 1.5.2.1. Ehhez még KREYSZIG 2006, 123. p.

¹⁶⁶ 1.5.2.1. Lásd 1.5.2.4. fejezet.

¹⁶⁷ HERL 2004, 63-64. p.

¹⁶⁸ Lásd 4.2.1. és BLUME 1965. 38. p.

¹⁶⁹ MAHRENHOLZ 1924, 56. p.

¹⁷⁰ Szemben Schütz német Magnificatjaival, amelyek mind átkomponált darabok: SWV 344, 426, 494.

negyedekben váltakoznak a szólamok, a felelgetés miatt ez a motívum különböző transzpozíciókat nyer. A 8. ütemben az előző kompozícióknál már megszokott módon a négy szólam együtt alakítja ki a kadenciát, amelyben végül a cantus eredeti fekvésében énekli a mediatiót. A második félvers ritmizált recitálásra épül proportio triplában, ebben a szakaszban először a Cantus-Tenor, majd az Altus-Bassus pár váltja egymást (9-13. ütem), majd az összes szólam ritmizált, harmonikus recitációja következik, benne a Tenor cantus firmusával eredeti fekvésben (14-17. ütem). A tétel maradék hét ütemében előbb a Cantus, Altus, Tenor, majd a Cantus, Tenor, Bassus kiharmonizált zsoltározásában halljuk a második szövegszakasz első felét. A szoprán cantus firmus szakaszába (18-21. ütem) a Tenor cantus firmus kapcsolódik a 20. ütemben. A második félversben lefékezett mozgásban Tenor cantus firmusszal fejeződik be a tétel.

2. *Versus à 2 voc.* (Cantus, Tenor). A madrigál típusú tételben az initium a-c-a hangjaiból először csak az első két hangot formázza meg Scheidt egy átmenőhang beiktatásával a Tenorban: a-b-c a „Denn” szóra. A harmadik hang szünet után következik: „er hat”. Csakhogy a Cantus kezdi a tételt ezzel a motívummal egy kvinttel lejjebb (25-26. ütem). Mintha az ámulat miatt, hogy „Denn er hat seine elende Magd angesehn”, elakadna az éneklő szava. A 27-31. ütemben már mindkét szólam végigéneklí a recitációt. A második félvers elejét a kezdő motívum — amely a két szólam között váltakozik — kapcsolja az első szakaszhoz, de a második initiumhoz igazítva. A folytatást egyszerű ritmizált recitációval oldja meg Scheidt: a Cantus az eredeti túbahangon (egyvonalas a) énekli, a Tenor ellenszólamként kíséri (33-35. ütem). A következő szakaszban szólamcserével ugyanez következik. A záró ütemekben ismét lelassítva a Cantusban halljuk a cantus firmust.
3. *Versus à 2 voc.* A kezdő motívum ugyanaz, mint az előző versben, de most az Altus és Bassus kettősére van bízva. A 41-42. ütemben a rövid motívummal oktávban imitálja egymást két szólam. A „Madrigalische Art” nemcsak abban mutatkozik meg, hogy Scheidt teljesen ízeire szedi a zsoltártónust, hanem hogy a legkülönbözőbb transzpozíciókba helyezi az így létrejövő és egymástól elválasztott motívumokat. Az egyébként is mély fekvésű szólamokban kvinttel mélyebbre kerül az initium a tétel elején, a túbahang a 47-48. ütemben, a mediatio a 43. ütemben az imitáció miatt. A szigorúan vezetett imitációban e tétel is a biciniummá válik. A zárórészben az Altus érintetlen cantus firmusként énekli végig a második félverset a Bassus ellenpontjával kísérve (52-55. ütem).

4. *Versus à 4 voc.* (Cantus, Altus, Tenor, Bassus). A szoprán érintetlen cantus firmusát ellenpontozza a többi szólamnak az initiumból képzett imitációja, amely a lényegében félértékekben, ritkábban negyedekben mozgó harmóniaritmust szolgálja. A 62. ütem zárlatában a tonális hangrendszer felé mutató váltódomináns kvintszext akkord még jobban kiemeli a harmonikus gondolatmenetet. A 63-64. ütemben a Bassusban a második félvers initiuma is felbukkan, a folytatásban viszont a középső szólamok a terminatio első két hangjából építik ki a homofón kíséretet, amely mindig egy negyeddel a Cantus hangjai után indul.
5. *Versus à 4 voc.* A falsobordone feldolgozásban a Cantus énekli a zsoltártónust. A kizárólag alaphelyzetű hármashangzatokra épülő tételben a zárlatokat Scheidt kiritmizálta.
6. *Versus à 3 voc.* A Tenor érintetlen cantus firmusát a Cantus és az Altus imitációja ellenpontozza. A két felső szólamban a zsoltártónus elemeit Scheidt „auff Madrigalische Art” dolgozza fel. Az imitációs szakaszokat melizmatikus szólamvezetés tagolja a 74., 77. és 80-82. ütemben, utóbbi a kadenciába vezeti a tételt. A bassus generalis basso seguente módjára kíséri a vokális szólamokat.
7. *Versus à 3 voc.* Ismét a Tenorra van bízva a cantus firmus. A Cantus egész és fél értékekben mozgó intonációját a Bassus ellenpontja kíséri. Az alsó szólamnak a zsoltár formuláitól független kétütemes motívumát imitálja majd a Cantus a 87-98. ütemben. A második félversben az intiumot most hosszabb motívummá alakítja Scheidt a 91-92. ütemben, utána a szélső szólamok megint szabad imitációs témába kezdenek.
8. *Versus à 4 voc.* Érintetlen cantus firmus a Bassusban. Az utolsó előtti vers feldolgozásában a felső három szólam ismét lassan mozgó harmóniakat szolgál. Az első félversben a szöveget nem tagolják szünetek, ellentétben azzal, ahogy azt már az eddig tárgyalt koncertekben megszoktuk. A második félversben azonban visszatér a szólamok közötti felelgetés az initium első két hangjára épített rövid motívummal (103-105. ütem), majd a hármashangzatot kitöltő *forghóra* épülő témával (105-108. ütem). A ritmika friss mozgását a versus végén a szokásos módon Scheidt megint lefékezi. A záróvers porportio triplájában újra visszatér a ritmizált recitálás szoprán cantus firmusszal.

A kompozíció nagyformai felépítését kétféleképpen teszi Scheidt szimmetrikussá. Egyfelől a canticum első és utolsó két versének a már említett összekapcsolásával alakítja ki a keretverseket. Ehhez hasonló törekvést láttunk *Concertus sacri* Magnificat-kopozícióiban,

ahol a keretet a hármas lüktetés és a zenei anyagok hasonlósága biztosította. A proportio tripla alkalmazása a német Magnificat szélső verseiben a tételek második felét jellemezi. Másfelől a tételek szólam-összeállítása is a szimmetriát biztosítja: 4, 2, 2, 4, 4, 3, 3, 4 szólamra építi Scheidt a nyolc versust.

Kreyszig említi tanulmányában hogy a plagális kadenciák kialakításában is a németalföldi hagyományhoz kapcsolódik Scheidt, amikor — leginkább az érintetlen cantus firmusra épülő tételekben — az egyik szólam megérkezik a záróhangra, amelyet a tétel végéig tart, körülötte az ellenpontoszó szólamok kis bővítéssel képzik a zárlatot.¹⁷¹ A karácsonyi és húsvéti tropizált Magnificatban ez az eljárás főként a canticum verseit érintik. A német Magnificatban is találunk példát a plagális záradékra a 3., 4. és 8. versusban.

¹⁷¹ KREYSZIG 2006, 110. p.

5. A *Tabulatura nova* Magnificatjai

A *Tabulatura nova* 1624-ben — tehát még Scheidt udvari karmesterségének idején — megjelent három kötetét Mahrenholz Scheidt legnagyobb művének nevezi.¹ A gyűjtemény azonban nemcsak a komponista életművében játszik kiemelkedő szerepet. A billentyűs zene történetében Németországban a legfontosabb nyomtatvány a 18. század előtt, Európában pedig a legterjedelmesebb kiadványok közé tartozik és illeszkedik a 17. század 20-as éveitől megjelent művek impozáns sorába, amelyek a kontinens egyes országaiban különböző szerzőktől jelentek meg.²

A sorozat az önálló polifón billentyűs muzsika emancipációjához is hozzájárult német nyelvterületen, ahol az intavolácónak Scheidt korában még mindig nagy szerepe volt, amint azt a nyomtatott és kéziratos Tabulaturbuchok tanúsítják. Másfelől az sem elhanyagolható, hogy Arnolt Schlick 1512-es kiadványa, a *Tabulaturen etlicher Lobgesang* óta Scheidté az első gyűjtemény, amely nem tartalmaz idegen műveket.

Scheidt a *Tabulatura novában* a Sweelincknél elsajátított virtuóz orgonás művészetet összekapcsolta a lutheri istentisztelet liturgikus repertoárja által igényelt kompozíciós fegyelemmel, ám a kontrapunktikus kidolgozásnak olyan szintjét érte el, amely messze túlmegegy a használati zene igényein.

A gyűjtemény Scheidt korának szokásával ellentétben nem a német billentyűs darabokhoz kapcsolódó betűtabulatúrában, hanem partitúrában jelent meg. Vogel világít rá, hogy a címben megfogalmazott elnevezés mégsem a lejegyzés módjára, hanem a repertoárnak az újdonságára vonatkozik. Hiszen Észak-Németországban már nem volt újdonság vokális darabokat partitúrában közölni. Másfelől ez volt a virtuóz daraboknak legegyszerűbb és lelegevésbé költséges nyomtatási formája, mivel nem voltak meg a technikai feltételek arra, hogy ilyen műveket betűtabulatúrában nyomtassanak ki. Ugyanígy az angoloknál és a németalföldieknél használt notációhoz is, amelyben a két kéz szólama két hatvonalas szisztémában van kinyomtatva, hiányoztak a feltételek. Itáliában azonban már a 16. század második felétől alkalmazták a billentyűs zenében a partitúra-notációt.

¹ MAHRENHOLZ 1924, 12. p.

² VOGEL 1994, 3. p.: Manuel Rodrigues Coelho: *Flores de Musica* (Lissabon, 1620), Jean Titeluoze hymnus- és Magnificat-gyűjteménye (Párizs, 1623, 1626), Girolamo Frescobaldi: *Il primo libro di capricci* (Róma, 1624) és *Il secondo libro di toccate* (Róma, 1627), Francisco Correa de Arauxo: *Facultad organica* (Alcalá, 1626).

A partitúra-lejegyzés további előnye, hogy világosan követhető a szólamvezetés, ellentétben a németalföldi notációval, amelyben, ahogy Scheidt az 1. kötet előszavában írja, helyenként nem lehet kibogozni a szólamokat. Viszont a partitúra-forma arra alkalmatlan, hogy belőle játsszanak. Az egy időben megszólaló hangok nem egymás alatt fekszenek a kottában, amely olyan nehéz, hogy a kottatartóra nem illik, mégis egy oldalán alig néhány ütem található, ezért gyakran kellene lapozni. Scheidt tudta, hogy a német orgonisták, akiknek művét szánta, betűtabulatúrából játszanak, amelybe a szólamkönyvekből ültették át a szólamokat. Az orgonistákhoz intézett előszóban³ meg is jegyzi, hogy semmivel nem nehezebb ez esetben sem tabulatúrába írni a kompozíciókat, mint más egyszerű daloknál. Az intavolálás eljárását pedig a partitúra megkönnyítette, mert az orgonista horizontálisan és vertikálisan egyaránt jól áttekinthette a darabokat.⁴ Hogy Scheidt maga is ehhez a módszerhez folyamodott, bizonyítja a műnek a hallei Marienbibliothekban fennmaradt alig használt példánya, amely különben Scheidt javításait tartalmazza.⁵

5.1. A *Tabulatura nova* III. részéről

A *Tabulatura nova* első két kötete világi és egyházi zenét egyaránt tartalmaz. A 3. részben azonban kizárólag egyházzent találunk. Még hozzá Scheidt műve a korszak legterjedelmesebb liturgikus orgonaműveket tartalmazó nyomtatott gyűjteménye, amely a lutheránus istentiszteletet szolgálja. Liturgikus tartalma miatt Coelhonak és Titelouze-nak a fejezet bevezetésében⁶ már említett kiadványaival, valamint Frescobaldi *Fiori musicali* (1635) című munkájával rokon. Kézírtos gyűjtemény viszont a *Visby Tabulatur*, amely Hieronymus Prætorius istentiszteletre szánt orgonaműveit tartalmazza még terjedelmesebb formában.⁷

A kötet terjedelmes barokk címe egy tartalomjegyzék részletességével közli a benne foglalt kompozíciókat:

III. ET VLTIMA PARS | TABULATURÆ | Continens | KYRIE DOMINICALE. | CREDO IN UNUM DEUM. | PSLAMUM DE COENA DOMINI | SUB COMMUNIONE, HYMNOS PRÆCI- | PUORUM FESTORUM TOTIUS ANNI. | Magnificat 1.2.3.4.5.6.7.8.9. Toni, Modum lu- | dendi pleno Organo, & | BENEDICAMUS. | Vna Cum Indice omnes tres partes continente, copiosiſſimo | COMPOSITA ET ADORNATA. | In gratiam Organistarum præcipue, eorum qui | Musice pure & absque celerrimis

³ Faksimile: TN 1, 16. p.

⁴ VOGEL 1994, 4. p.

⁵ MAHRENHOLZ 1924, 14. p.

⁶ Lásd 2. lábjegyzet.

⁷ VOGEL 2002a, 182. p.

Coloraturis Organo | ludere gaudeant. | AUCTORE | SAMUELE SCHEIDT. | ANNO | IesVs ChrIstVs
noster ReDeMptor VIVIIt | HAMBURGI, | IMPENSIS MICHAELIS HERINGI.⁸

Azonban a belső elrendezésben nem a cím szerint közölt rendben — amely szerint először a főistentisztelet, majd a vespérás tételei sorakoznak — következnek a darabok, hanem a Kyrie-Gloria után rögtön a Magnificat-sorozat, a vesperás-hymnuszok és csak azután a Credo, úrvacsorai ének, végül a *Modus ludendi* és a Benedicamus. Mahrenholz úgy véli, hogy mivel Scheidt mindenképpen ki akarta adni a sorozatot, mielőtt a háború Hallét is eléri, a sietség miatt egy korábban elrendezett anyagot adott nyomdába és már nem volt rá idő, hogy a cím alapján rendezze sorba a kompozíciókat.⁹

Scheidt a kötetben felhasznált gregorián dallamokat az orgona-tételekben rövidítés nélkül, teljes alakjukban dolgozta fel és ezzel az alternatim gyakorlathoz nyújtott versettókat. A Kyrie-Gloria tételben azonban az összes versus feldolgozását megtaláljuk, hogy azokon a vasárnapokon, amikor a Figuralchor nem állt rendelkezésre, a kórusra eső versek is megszólalhassanak több szólamban.¹⁰

5.2. A Magnificat-ciklusok és az alternatim praxis

A vokális Magnificatokkal ellentétben, amelyek csaknem az összes tónust feldolgozzák (a 3. és a 6. hiányzik) a *Tabulatura nova* III. részében az összes tónusban megtaláljuk a latin nyelvű canticum-feldolgozást. Mahrenholz a *Geistliche Konzerte* kompozícióival kapcsolatban említi, hogy Scheidt az egyes ünnepekhez kapcsolódó hangnemben dolgozta fel Mária hálaénekét,¹¹ a *Tabulatura nova* darabjainál pedig azt írja, hogy a Halléban használatos formában közli a komponista a gregorián dallamokat.¹² Elgondolkodtató, hogy a 17. századi Halléban esetleg valóban minden tónuson énekelték a Magnificatot, holott a katolikus egyházban már a középkorban is voltak kedveltebb és kevésbé használatos hangnemek. Vagy Scheidt, mint hamburgi kollégája, Hieronymus Praetorius, a teljességre törekedett?

A vokális Magnificat-kompozíciókhoz hasonlóan a *Tabulatura nova* III. részében is a páros versek vannak feldolgozva, a páratlanok maradnak a gregoriánt éneklő kórusra. Vogel fontolóra veszi az énekelt és orgonált versek ritmusának és ezzel összefüggésben azok tempójának viszonyát. A 20. század modorában szabadon deklamált zsoltározásban ugyanis

⁸ KOCH 2000, 47. p. Faksimile: TN 3, 8. p.

⁹ MAHRENHOLZ 1924, 12. p.

¹⁰ MAHRENHOLZ 1954, <9> p.

¹¹ MAHRENHOLZ 1924, 21. p.

¹² MAHRENHOLZ 1924, 57. p.

az énekelt zsoltárversek aránytalanul rövidek lesznek a hangszeres versettókhoz képest. A források egy része azt sugallja, hogy egyenletes, hosszú hangértékekben énekeltek, más források (mint Giacomo Guidetti *Directorium chori* Róma, 1582 és Erasmus Sartorius *Institutionum musicarum tractatio nova* 1635 című munkája) viszont egy ritmikailag differenciált előadásra utalnak.

A *Tabulatura nova* III. részében a Magnificat-tónusok legfontosabb forrásaként azonban Scheidt a *Plotz-Tabulaturn* használta.¹³ A tabulatúrában a komponista saját kézíratai is megtalálhatók élethez különböző szakaszaiból. Másfelől liturgikus orgonaművek, intavolációk és olyan liturgikus dallamok, amelyek megegyeznek a Scheidt-tabulatúrában használt változatokkal. A Magnificat-versekben ugyanaz a dallamforma, tagolás és ritmikai differenciálás (fél- és egészértékek), mint Scheidt kompozícióiban.

Ezzel még nem kaptunk választ arra, hogy vajon egyenlő hosszú hangértékekben elhangzó egyszólamú versek váltakoztak-e az orgona ritmikailag differenciált versettóival. Ám Vogel a két tabulatúra ritmikai egyezése alapján következtette ki az énekelt és orgonált versek tempóviszonyát. Mint írja, nyilvánvalóan nem az orgonaversek tempójában énekeltek a gregorián verseket. Azonban, ha a kórus kétszer olyan gyorsan éneklő a saját versusait, mint amelyben az orgona játszik, máris sokkal elfogadhatóbb lesz a tempók aránya, egy hosszabb énekelt vers és egy rövidebb hangszeres tétel esetén akár megközelítőleg ki is egyenlítődik.¹⁴ Ebből egy lassabb, méltóságteljesebb előadásmód következik, amely a hangsúlyos szótagok kiemelését igényli a ritmikai alapstruktúrával rugalmas kapcsolatban. „A gregorián melódiák elveszítik szokásos dallami folyásukat és egy absztrakt minőséget nyernek, amelyet a protestáns egyházi énekek a 17., 18. és 19. századi lassú éneklésmódban is megőriztek.”¹⁵

¹³ A forrás a Briegben tevékenykedő orgonistákról, Caspar és fia, Johannes Plotzról kapta elnevezését. Lásd VOGEL 2002a, 185. p.

¹⁴ Mint Vogel kifejti, ez a tempóviszony a betűtabulatúrából a modern notációba való átírásnál átlánosan elfogadott. E tekintetben APEL, Wili *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig, 1970 című művére hivatkozik, lásd VOGEL 2002a, 186. p.

¹⁵ Uo.: „Die gregorianische Melodien verlieren ihren gewohnten melodischen Fluß und erhalten eine abstrakte Qualität, die auch die protestantischen Kirchenmelodien in der langsamen Singweise des 17., 18. und 19. Jahrhunderts erhielten”.

5.3. A Magnificat-ciklusok kialakítása

A *Tabulatura nova* III. részében a Magnificat-kompozíciók és a vesperás hymnuszok kialakítását a korálvariáció-elv egységesíti. Mahrenholz szerint a korálvariáció műfajában Scheidt után lényegesen új formával senki nem hozakodott elő.¹⁶ Másfelől Scheidt azzal, hogy a korálvariációt, a motettát és a concertót összeolvasztotta, létrehozta a korálkantáta korai formáját és ezzel utat nyitott a kantáta fejlődéséhez.¹⁷

A Magnificat-kompozíciók 1. versusában kivétel nélkül egy motettikus tételt találunk, amelyben a zsoltártónus elemei adják az imitáció témáját. Scheidt esetenként hosszabb imitációs szakaszt képez a dallamformulákból. Így az 1. tónusú (SSWV 140)¹⁸ és a 9. tónusú kompozícióban (SSWV 148)¹⁹ is az első félvers initiumából és a terminatióból jönnek létre a hosszabb imitációs részek (23. kottapélda). A 2. Magnificatban²⁰ (SSWV 141) csak az initiumot érinti a terjedelmesebb imitációs szakasz, a tétel folytatását a rövid motívumokból álló concertálás jellemzi. A 6. darabban (SSWV 145)²¹ az egész első félvers recitálással együtt válik a terjedelmesebb imitáció alapjává, amit Scheidt szólampárokban képez ki. A terminatio dallamából is szólampárok vezetik az imitációt, a négyszólamú kadenciában a tenor érintetlen cantus firmusában halljuk a záró dallamformulát. 3. tónusú kompozícióban (SSWV 142)²² is bekapcsolódik a recitálás az ellenpontozó szövetbe, de nem az initium folytatásaként, hanem önálló imitációs motívumként.

A zsoltártónusból „auff Madrigalische Art” kiképzett imitációs szakaszokból épül a 4. (SSWV 143),²³ 5. (SSWV 144),²⁴ 7. (SSWV 146),²⁵ 8. tónusú Magnificat (SSWV 147)²⁶ első verse, amelyekben a psalmodia elemeit (initium, túbahang, mediatio, terminatio) korálsorokként kezeli Scheidt (24. kottapélda).

A 6. versus („Sicut erat”) feldolgozása még egységesebb: a szopránban a teljes zsoltárvers elhangzik, a homofón szövetet gazdag szólammozgás lazítja. Mahrenholz szerint ennek a versnek az éneklésébe a gyülekezet is bekapcsolódott (25. kottapélda).²⁷

¹⁶ MAHRENHOLZ 1924, 82. p.

¹⁷ Lásd a 4.1. fejezet 38. lábjegyzetét.

¹⁸ TN 3, 23-24. p.

¹⁹ TN 3, 88-89. p.

²⁰ TN 3, 31. p.

²¹ TN 3, 62-63. p.

²² TN 3, 38-39. p.

²³ TN 3, 47-48. p.

²⁴ TN 3, 54-55. p.

²⁵ TN 3, 70-71. p.

²⁶ TN 3, 79-80. p.

²⁷ MAHRENHOLZ 1924, 57. p.

A versről versre vándorló érintetlen cantus firmus a következő jellegzetessége a kompozícióknak. Az előszóban Scheidt regisztrálási javaslatokkal látja el az orgonistákat a korál kiemelésére vonatkozóan: akinek két manuálos, pedálos orgona áll rendelkezésére, a Cantust vagy a Tenort egy éles regiszterrel különítheti el a Rückpositivon. Azokban a biciniumokban, amelyekben a korál a Cantusban van, azt jobb kézzel az Ober Claviron, vagy a Wercken játszhatja, a másik szólamot bal kézzel a Rückpositivon. Amikor a cantus firmus a négyszólamú tétel szopránjában van, a korált jobb kézzel a rückpositivon, a középső szólamokat bal kézzel az Ober Claviron, vagy a Wercken, a basszust pedig pedállal kell játszani. A tenor cantus firmust szintén a Rückpositivon bal kézzel, a többi szólamot ahogy az előbb. A négyszólamú tételek alt cantus firmusának kiemelésére két lehetőség adódik: ha a koráldallamot bal kézzel a Rückpositivon adjuk elő, a szopránt az Ober Claviron, vagy a Wercken játszhatjuk, a tenort és a basszust a pedálon. A legszebb és legkényelmesebb megoldás azonban, ha a korált a pedálban 4' regiszterrel játsszuk és többi szólamot manuálon.²⁸

A cantus firmus elosztása a különböző versekre nagy változatosságot mutat. Csak abban egyezik meg az összes kompozíció, hogy az 5. versusban mindig a basszusban van a zsoltártónus dallama. A 3. Magnificatban sorban halad végig a szólamokon az érintetlen cantus firmus: a 2. versben Cantus, a 3. versben Altus, 4. versben Tenor, 5. versben Basszus. A 2., 4. és 9. tónusú kompozíció megegyezik a cantus firmus elosztásában: 2. vers: Cantus, 3. vers: Cantus — e tétel egyben bicinium, 4. vers: Tenor, 5. vers: Basszus. A többi darab mindegyikében máshogy alakul az elrendezés.

Nagyjából egyforma az aránya azoknak a verseknek, amelyekben az ellenpontozó szólamok felhasználják a tónus formuláit (26. kottapélda) és amelyek szabad imitációs témákkal fonják körül a cantus firmust. Esetenként ez egy tételen belül is változhat. Például a 3. Magnificat 5. versusához alternatív tételként illesztett változat: *Canon à 3 Voc. in Subdiapason post Minimam*.²⁹ A Bassus cantus firmusra épülő tétel manuálszólamai a kezdő témát a 4. versből kölcsönzik, a tétel végén azonban a terminatio szolgáltatja az imitációs témát (27. kottapélda).

A 8. tónusú Magnificat 5. verséhez két alternatív verset is kínál Scheidt: egy kvintkánont, amelyhez harmadik szólamként társul a basszus cantus firmus és egy a cantusban és tenorban lefutó oktávkánont a basszusnak a pedállal játszandó cantus firmusa fölött, az alt

²⁸ TN 3, 13. p.

²⁹ TN 3, 45-46. p.

ellenpontjával. Mindkettő szabad zenei anyagra épül.³⁰ Vogel úgy véli, hogy a tételek a *Tabulatura nova* I. részében található SSWV 122 jegyzékszámú *Canon à 3. Voc. in unisono* és SSWV 123 *Canon à 3 Voc. in 5*³¹ kibővített formái. Az I. részben 12 kánon között foglal helyet a Magnificat 2. versével („Et exsultavit”) megszövegezett két tétel, amely a III. rész kánonjaival valójában kevés motívumegyeztést mutat. Tény, hogy az unisonokánon kezdő skálázó motívumát a III. rész 8. tónusú Magnificatjának 5. versusához szolgáló két alternatív versben egyszer alaphelyzetben (5.b.), másodszor tükörfordításban (5.c) megtaláljuk, a folytatás azonban különbözik.

A 2. tónusú Magnificat 3. versében a biciniumban a Cantusban találjuk az érintetlen cantus firmust. Az alsó szólam mindössze az initium első négy hangját használja fel, majd virtuóz, elsősorban nyolcadokra épülő figurációba kezd.³² Kettős ellenpontra épül viszont a 4. tónusú kompozíció 3. verse: *Bicinium Fecit potentiam, Coral in Cantu & Basso duplici Contrapuncto adornatum reciprocum*.³³ Mindkét félvers dallama kétszer hangzik el a szólamcsere miatt. Az ellenpontozó figuráció az előző tételhez hasonlóan van kiképezve. A 9. Magnificat 3. versusa megfelel a 2. tónusú darab 3. versének.

³⁰ TN 3, 86-87. p.

³¹ TN, 152-153. p. Továbbá Vogel adatai a kritikai megjegyzésekben: 171. p.

³² TN 3, 34. p.

³³ TN 3, 50. p.

1. Függelék: *Ordo cantionum*

Az istentiszteletek rendje vasár- és ünnepnapokon Halle-Neumarktban az *Ordo cantionum in templo S. Laurentij usitatis* szerint.¹

Főistentisztelet

	Latin istentisztelet		Német istentisztelet
	I. choraliter	II. figuraliter	III.
Introitus	Orgona: introitus-antifona de tempore Kórus: introitus-vers, amelyet a fiúk intonálnak Kórus: az antifona ismétlése	Introitus, ahogy az I. pontnál vagy Motetta, amelyet az orgona játszik és a kórus énekel	a) Kórus: Benedictus-ének (<i>gelobet sei der herr der gott...</i>) antifona a Benedictushoz vagy b) Orgonamotetta (antifona helyett). <i>Komm Heiliger Geist, Herre Gott</i> vagy c) Orgonamotetta (antifona helyett). <i>Gott der Vater, wohn uns bei</i>
Kyrie	Orgona és kórus alternatim: Kyrie (dominicale vagy az ünnepről) latinul (az orgona kezdi)	Kyrie többszólamban vagy mint a I. pontnál	Orgona és kórus alternatim: Kyrie németül (orgona kezdi)
Gloria	Liturgus: latin intonáció Orgona és kórus alternatim: Et in terra (<i>dominicale</i> vagy az ünnepről)	Liturgus: latin Intonáció Kórus: Et in terra többszólamban, vagy mint az I. pontnál	Liturgus: német intonáció Orgona: <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i> , 1-4. vers Orgona: motetta
Köszöntés, Kollektá, Episztola			
Graduale és alleluja	Orgona: motetta utána az orgonistának lehetőleg a következő éneket kell előjátszani Kórus és gyülekezet (ha kicsi a gyülekezet, ehelyett a kántor és a tertiani) főének alternatim	Orgona: motetta Kórus: motetta, lehetőleg korálmotetta a főénekre, máskülönben Gyülekezet: német ének a pásztor tetszése szerint	mint I.

¹ AMELN 1941, 59*-61* pp. alapján.

	Latin istentisztelet		Német istentisztelet
	I. choraliter	II. figuraliter	III.
Evangélium			
Credo	Liturgus: intonáció (latinul) Kórus: Patrem... Orgona: a német Credo (<i>Wir glauben all an einen Gott</i>) vagy egy méltóságteljes motetta Kórus és gyülekezet: <i>Wir glauben all an einen Gott</i>	Liturgus: intonáció (latinul) Kórus: motetta (a Patrem helyett) Orgona: a német Credo (<i>Wir glauben</i>) vagy egy motetta Kórus és gyülekezet: <i>Wir glauben all an einen Gott</i>	Liturgus: intonáció Orgona: a német Credo (<i>Wir glauben all an einen Gott</i>) Kórus és gyülekezet: <i>Wir glauben all an einen Gott</i>
A prédikáció bevezetése			
Kórus és gyülekezet: <i>Nun bitten wir den Heiligen Geist</i>			
Prédikáció			
Német ének (öt tételből lehet választani)			
Úrvacsorai liturgia úrvacsora alatt:			
a) Kórus és gyülekezet: <i>Jesus Christus unser Heiland, der von uns...</i> alternatim, két versszak után orgona-közzjáték			
vagy			
b) Kórus és gyülekezet: 111. zsoltár vagy <i>Jesaja dem Propheten das geschach</i>			
vagy			
c) az „orgona után” kórus és gyülekezet: <i>Christe, du Lamm Gottes</i> , vagy <i>O Lamm Gottes unschuldig</i>			
Kollekta, áldás			
Kórus: <i>Gott sei gelobet und gebenedeiet</i> , 1. verszak			

Vesperás

	Latin istentisztelet		Német istentisztelet
	I. choraliter	II. figuraliter	III.
Zsoltár	Fiúk: antifona a vasárnapról vagy az ünnepről Kórus: zsoltár Kórus: az antifona ismétlése	mint az I.	Fiúk: antifona az <i>Athanasium</i> hoz Kórus: <i>Athanasium</i> németül (két fele két vasárnapra felosztva) Kórus: az antifona ismétlése
Responzorium	Orgona: responzorium Kórus: a responzorium repetendája Fiúk: vers Orgona: vers Fiúk: Gloria Patri Kórus: a repetenda ismétlése	mint I. vagy Orgona és kórus: motetta	—
Hymnus	Hymnus de tempore, <i>O lux beata trinitas</i> : Orgonakorál Kórus: 1. vers Orgona: 2. vers Kórus: 3. vers	mint I. bizonyos időszakokban „az egyszerű emberek kedvéért” a német hymnust közé kell énekelni	Hymnus de tempore németül: Orgonakorál Kórus: hymnus az orgona közjáték-verseivel, ill. gyülekezet által megismételve
Katekizmus	katekizmus-felmondás	—	katekizmus-felmondás
Ének	Orgona: motetta Kórus és orgona alternatim: német ének vagy Kórus: ének, ahhoz a katekizmus-tételhez igazodva, amelyről a prédikáció szólt		Orgona: motetta kórus és gyülekezet: <i>Te deum</i> németül (ha a hymnus hosszú, kiesik)
	Prédikáció	—	Prédikáció
Canticum	Orgona: német Magnificat Kórus és gyülekezet: a Magnificat két verse alternatim Orgona, kórus és gyülekezet: a Magnificat folytatása váltakozva Kórus: Christum unsern Heiland antifona		
	—	Prédikáció	—
	Orgonista: Nunc dimittis németül, 1. vers Kórus: 2. vers gyülekezet: 3. vers, orgona: vers-közjáték, kórus: Gloria Patri		
Kollekta			
Benedicamus	Benedicamus de tempore Orgel: Benedicamus Domino Kórus: Deo dicamus gratias		

2. Függelék: Magnificat

(Canticum Beatae Mariae Virginis, Lk 1, 46-55)

Magnificat * ánima mea Dóminum.

2 Et exultávit spíritus meus * in Deo salutári meo.

3 Quia respéxit humilitátem ancíllae suae; * ecce enim ex hoc beátam me dicent omnes generatiónes.

4 Quia fecit mihi magna, qui potens est, * et sanctum nomen ejus.

5 Et misericórdia ejus a progénie in progénies * timéntibus eum.

6 Fécit potentiam in brachio suo, * dispersit supérbos mente cordis sui.

7 Depósuit potentes de séde, * et exaltávit húmiles.

8 Esurientes implévit bonis, * et dívites dimísit inánes.

9 Suscépit Israël púerum suum, * recordatus misericórdiae suae.

10 Sicut locútus est ad patres nostros, * Abraham, et sémini ejus in saécula.

11 Glória Patri, et Fílio, * et Spirítui Sancto.

12 Sicut erat in princípío, et nunc et semper, * et in saécula saeculorum. Amen.

3. Függelék: Deutsches Magnificat

1. Meine Seel erhebt den Herren.
2. Und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes.
3. Denn er hat seine elende Magd angesehen * siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindskind.
4. Denn er hat große Ding an mir getan, der da mächtig ist * und des Namen heilig ist.
5. Und sein Barmherzigkeit währet immer für und für * bei denen, die ihn fürchten.
6. Erübet Gewalt mit seinem Arm * und zerstreuet, die hoffärtig sind in ihres Herzen Sinn.
7. Er stößet die Gewaltigen von dem Stuhl * und erhebet die Niedrigen.
8. Die Hungrigen füllet er mit Gütern * und lasset die Reichen leer.
9. Er denket der Barmherzigkeit * und hilft auf seinem Diener Israel.

4. Függelék: Mária hálaéneke

Magasztalja * az én lelkem az Urat.

2 És örvendezik az én lelkem * az én üdvözítő Istenemben.

3 Mert meglátta az ő szolgálójának alázatosságát * és íme mostantól fogva boldognak mondanak engem minden nemzetek.

4 Mert nagy dolgot cselekedett énvelem a Hatalmas * és szent az ő neve.

5 Mert az ő irgalmassága nemzetségről nemzetségre * azokon, kit őt félik.

6 Hatalmasságot cselekedett az ő karjával * szétszórta a gőgösöket szívüknek elbízottsága által.

7 Letette a hatalmasokat a székről * és fölmagasztalta az alázatosakat.

8 Az éhezőket betöltötte jókkal * és a gazdagokat üresen küldte el.

9 Fölvette Izraelt az ő szolgáját * hogy ne felejtse irgalmasságát.

10 Miképpen megmondotta vala atyáinknak * Ábrahámnak és az ő maradékának mindörökké.

11 Dicsőség az Atyának és Fiúnak * és Szentlélek Istennek.

12 Miképpen kezdetben vala most és mindenkor * és mindörökkön örökké, amen.

5. Függelék: kottapéldák

1. kottapélda: proportio tripla a SSWV 74 concerto elején

1. Versus 3 vocum

Cantus 1

Tenor 1

Bassus 1

Bassus pro Organo

Et ex-ul - ta - vit, et ex-ul - ta - vit, et ex-ul - ta - vit, et ex-ul - ta - vit,

Et ex-ul - ta - vit, et ex-ul - ta - vit, et ex-ul - ta - vit,

Et ex-ul - ta - vit, et ex-ul - ta - vit,

et ex-ul - ta - vit spi - ri-tus me - us, spi - ri-tus me - us, spi - ri-tus me - us,

et ex-ul - ta - vit spi - ri-tus me - us, spi - ri-tus me - us, spi - ri-tus

et ex-ul - ta - vit spi - ri-tus me - us,

6 # # # 6 # ♯ # #

5/

♯ 6 # # 6 6 5

Cantus 1

Si - cut e - rat, si - cut e - rat in princi-pi-o et nunc et sem - per, et nunc et sem - per,

Altus 1

Si - cut e - rat, si - cut e - rat in princi-pi-o et nunc et sem - per, et nunc et sem - per,

Tenor 1

Si - cut e - rat, si - cut e - rat in princi-pi-o et nunc et sem - per, et nunc et sem - per,

Bassus 1

Si - cut e - rat, si - cut e - rat in princi-pi-o et nunc et sem - per, et nunc et sem - per,

Cantus 2

Si - cut e - rat, si - cut e - rat in princi-pi-o et nunc et sem - per, et nunc et sem - per,

Altus 2

Si - cut e - rat, si - cut e - rat in princi-pi-o et nunc et sem - per, et nunc et sem - per,

Tenor 2

Si - cut e - rat, si - cut e - rat in princi-pi-o et nunc et sem per, et nunc et sem - per,

Bassus 2

Si - cut e - rat, si - cut e - rat in princi-pi-o et nunc et sem - per, et nunc et sem - per,

Bassus pro Organo

Si - cut e - rat, si - cut e - rat in princi-pi-o et nunc et sem - per, et nunc et sem - per,

6 # ♯ # ♯ ♯ ♯ ♯

3. kottapélda: madrigalizmus a plenus chorus és a kiüresedő hangzás zenei eszközeiben az SSWV 74 concerto 4. versusában

16

ple-vit bo - nis, et di - vi - tes, et di - vi-tes di - misit ina

ple-vit bo - nis, et di - vi-tes, et di - vi-tes

im-plevit bo - nis, et di - vi-tes, et di - vi-tes

ple-vit bo - nis, et di - vi-tes, et di - vi-tes

ple-vit bo - nis, et di - vi-tes, et di - vi-tes

ple-vit bo - nis, et di - vi-tes, et di - vi-tes

vit bo - nis, et di - vi-tes, et di - vi-tes

ple-vit bo - nis, et di - vi-tes, et di - vi-tes

6 # # # # # #

4. kottapélda: abruptio a cori spezzati és a ritornell összekapcsolásában az SSWV 81 concertóban

[illegible]

5. kottapélda: szövegábrázolás az SSWV 74 concerto 4. versusában

[illegible]

6. kottapélda: az "implevit bonis" kiemelése az SSWV 81 concerto 4. versusában

26

im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit

im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit

ple - - - vit bo - nis, im - plevit bo - - nis, im - ple - vit

im - ple - - - vit bonis, im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit

im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit

im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit

im - ple - vit bo - nis, im - plevit bo

im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit

6 6 6 # # 6

7. kottapélda: a hangzástér betöltése az SSWV 84 concerto 4. versusában

11

im - ple - vit bo - nis,

im - ple - vit bo - nis,

im - ple - vit bo - nis,

im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis,

im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis,

im - ple - vit bo - nis,

#

8. kottapélda: sinfonia az SSWV 81concerto 4. versusának bevezetésében

4. Versus

Cantus instrumentalis 1

Altus instrumentalis 1

Tenor instrumentalis 1

Bassus instrumentalis 1

Cantus instrumentalis 2

Altus instrumentalis 2

Tenor instrumentalis 2

Bassus instrumentalis 2

Bassus pro Organo

6 # 4 4 # 6 6 # 6 # 4

5

4 # 6 5 6 # 6 # 6 6 # # 6 6 # 7 6

9. kottapélda: "Choralsinfonie" az SSWV 81 concerto 5. versusaiban

5. Versus

Cantus instrumentalis 1
 Altus instrumentalis 1
 Tenor instrumentalis 1
 Bassus instrumentalis 1
 Cantus instrumentalis 2
 Altus instrumentalis 2
 Tenor instrumentalis 2
 Bassus instrumentalis 2
 Tenor 1
 Tenor 2
 Bassus pro Organo

Si - - - cut lo - - cu - - tus est
 Si - - - cut lo - - cu - - tus est

6

10. kottapéllda: kromatikus initium az SSWV 84 concerto 3. versusában

3. Versus

Bassus 1 Voce

Tenor 2 Voce

Bassus 2 Voce

Bassus pro Organo

Fe - cit po - ten - ti - am

Fe - cit po - ten - ti - am in

in bra - chi - o su - o, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi

bra - chi - o su - - o, fe - cit po - ten - ti - am in

Fe - cit po - - ten

6 6 5 6

4 #

11. kottapéllda: madrigalizmusok az SSWV 84 concerto 3. versusában

13

- o dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit su-per-bos, su - per -

su - - o dis - per-sit su-per-bos, dis - per-sit su-per-bos, su-per -

dis - - per - sit su - - per -

6 6 5—
4— # 7 6

16

- - bos, men - te cor - dis su - i, men-te

bos men - te cor-dis su - i, men-te

bos men - -

4 # 4 # 6 5 7 6 5— # 6

19

cor-dis su - - i, su - - - - i,

cor-dis su - - i, su - - - - i,

te cor - - dis su - - i,

7 # 6 5— #

12. kottapéllda: zsoltártónustól független ellenszólamok az SSWV 74 concerto 3. versüsában

3. Versus 3 vocum

Cantus 1

Tenor 1

Bassus 1

Bassus pro Organo

Fe - - cit po-ten - - ti-am, po - ten-ti-am in

Fe - - cit po-ten - ti-am, po - ten - ti-am

Fe - - cit po -

bra - chi-o su - - o, in bra - - chi-o su

in bra - chi-o su - - o, in bra - - chi-o su

ten - ti - am in bra - chi - - o su

6 5 5 4 7 6 5 4 #

6 5 6 5 6

13. kottapélda: falsobordone szerkesztés az SSWV 74 concertóban

5. Versus 3 vocum

Cantus 1

Tenor 1

Bassus 1

Bassus pro Organo

Si - cut locutus est ad pa - - - tres no -

Si - cut locutus est ad pa - - - tres no - -

Si - cut locutus est ad pa - tres no - - -

Si - cut locutus est ad pa - tres no - - -

7 6 5 3
3 4 3

3

stros, A - braham et semini eius in se - - cu - la.

stros, A - braham et semini eius in se - cu - - la.

stros, A - braham et semini eius in se - - - cu - la.

6 #

10.18132/LFZE.2012.16

Varga László: Samuel Scheidt vokális és billentyűs Magnificat-feldolgozásai

122

14. kottapélda: az SSWV 81 concerto ritornellje az 1. versus alapján

[illegible]

31

o, sa-lu-ta-ri me-o, sa-lu-ta-ri me-o.

sa-lu-ta-ri me-o, sa-lu-ta-ri me-o.

o, sa-lu-ta-ri me-o, sa-lu-ta-ri me-o.

o, sa-lu-ta-ri me-o.

o, sa-lu-ta-ri me-o, sa-lu-ta-ri me-o.

o, sa-lu-ta-ri me-o, sa-lu-ta-ri me-o.

o, sa-lu-ta-ri me-o, sa-lu-ta-ri me-o.

o, sa-lu-ta-ri me-o.

o, sa-lu-ta-ri me-o.

15. kottapéllda: ritornell az SSWV 84 concerto 1. versusában

46/

sa - lu - ta - ri me - o, sa-lu - ta - ri me - o.

sa - lu - ta - ri me - o, sa-lu - ta - ri me - o.

sa - lu - ta - ri me - o, sa - lu - ta - ri me - o, me - o.

sa - lu - ta - ri, sa-lu - ta - ri me - o, sa-lu - ta - ri me - o.

sa - lu - ta - ri me - o, sa-lu - ta - ri me - o.

sa - lu - ta - ri me - o, sa-lu - ta - ri me - o.

6 4 3 7 6 5 # 4 # 6

16. kottapéllda: madrigalizmus az SSWV 309 concerto 5. versében

à 3 voc.

215

Ich bin die Auf-er-ste-hung, ich bin die Auf-er-

Ich bin die Auf-er-ste-hung, ich bin die

ste-hung, die Auf-er-ste-hung und das

Auf-er-ste-hung, die Auf-er-ste-hung und das

Ich bin die Auf-er-ste-hung, ich bin die Auf-er-ste-hung und das

♭ 6 6 ♭ ♭

17. kottapélda: bicinium az SSWV 313 concertóban

à 2 voc.

108

Ich, ich bin eu - er Trö - ster, ich bin eu - er

Ich, ich bin eu - er Trö - ster, ich bin

b 6 b 4 # b 4 # 6 6

18. kottapélda: madrigálstílus az SSWV 313 concertóban

à 3 voc.

174

Mein Wort tu ich dir ge - ben, tu ich dir ge - ben, das

Mein Wort tu ich dir ge - ben, tu ich dir ge - ben,

b # b 5 6 5 # b

177

soll dein Mund stets pfe - gen, stets pfe

das soll dein Mund stets pfe

b 5 6 5 # 6 5 6 5 5 6 5 #

19. kottapéllda: a Helmbold-költemény 4. versének Kantionalsatz megzenésítése az SSWV 313 concertóban

188

Daß ich den Him-mel pflan-ze, daß ich den Him-mel pflan-ze, der Er-den Grund be - schan - ze

Daß ich den Him-mel pflan-ze, daß ich den Him-mel pflan-ze, der Er-den Grund be - schan - ze

Daß ich den Him-mel pflan-ze, daß ich den Him-mel pflan-ze, der Er-den Grund be - schan - ze

b # b # # # # b # b # # b 6 b #

20. kottapélda: madrigalizmus „a szemnek” az SSWV 313 concerto 4. versében

160

schwin - den, wie Heu werd'n sie ver-schwin-den, wie Heu werd'n sie ver -

schwin - den, wie Heu werd'n sie ver-schwin-den, wie Heu werd'n

schwin - den, wie Heu werd'n sie ver-schwin-den, wie

4 # # b 6 b 6 b 6 6 6 6 b # b 6

162

schwin-den, ver-schwin-den, ver - schwin - den.

sie ver-schwin-den, ver-schwin-den, ver - schwin - den.

Heu werd'n sie ver-schwin-den, ver-schwin-den, ver - schwin - den.

b 6 6 6 b # 6 b # 6 b #

21. kottapélda: az SSWV 309 concerto záróversének dialógusstrófája

der al-ler Welt ein Trö-ster ist, der al-ler Welt ein

der al-ler Welt ein Trö-ster ist, der al-ler Welt ein

der al-ler Welt ein Trö-ster ist,

der al-ler Welt ein Trö-ster ist,

der al-ler Welt ein Trö-ster ist,

b b b # # # 7 6 # 6 6 # #

284

Trö-ster ist, Al

Trö-ster ist, Al

der al-ler Welt ein Trö-ster ist, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja,

der al-ler Welt ein Trö-ster ist, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja,

der al-ler Welt ein Trö-ster ist, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja,

6 # # 3 6 # # 6 #

22. kottapélda: rezponzoriális felelgetés és ritornell az SSWV 309 záróversében

317

Er - stan - den ist, Je - sum

Seit, daß er nun er - stan - den ist, so lo - ben wir den Her - ren Je - sum Christ,

Seit, daß er nun er - stan - den ist, so lo - ben wir den Her - ren Je - sum Christ,

Seit, daß er nun er - stan - den ist, so lo - ben wir den Her - ren Je - sum Christ,

Seit, daß er nun er - stan - den ist, so lo - ben wir den Her - ren Je - sum Christ,

b b b # # # # 6 # 6

322



Christ, Je - sum Christ, Al - le - lu - ja,

so lo-ben wir den Her-ren Je - sum Christ, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

so lo-ben wir den Her-ren Je - sum Christ, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

so lo-ben wir den Her-ren Je - sum Christ, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

so lo-ben wir den Her-ren Je - sum Christ, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

♭ 6 # 6 # ♭ # # 6 ♭ # ♭ ♭ ♭ # ♭

[illegible]

23. kottapéllda: motettikus kezdőtétel a *Tabulatura nova* III. részében**II. MAGNIFICAT 1. Toni**

SSWV 140

1. Versus, Et Exultavit, à 4. Voc.

24. kottapéllda: madrigálstílusú kezdővers a *Tabulatura nova* III. részében**VI. MAGNIFICAT 5. Toni**

SSWV 144

1. Versus, Et Exultavit, à 4. Voc.

25. kottapéllda: homofón záróvers a *Tabulatura nova* III. részében a 4. tónusú Magnificatban

6. Versus, à 4. Voc. / Sicut erat, Coral in Cantu

The musical score is written for a homophonic closing verse. It is in G major (one sharp) and 6/8 time. The score is divided into three systems. The first system has 4 measures, the second has 4 measures (starting with a measure rest), and the third has 4 measures (starting with a measure rest). The music is homophonic, with a simple harmonic structure. The first system shows a vocal line in the treble and a lute line in the bass. The second system continues the vocal line and adds a second lute line. The third system concludes the piece with a final chord.

26. kottapéllda: az ellenszólam idézi a zsoltártónust, *Tabulatura nova* III. rész 2. tónusú Magnificat

3. Versus, Bicinium / Fecit potentiam, Coral in Cantu



27. kottapélda: a zsoltártónustól független elleszólamok a *Tabulatura nova* III. részének 3. tónusú Magnificatjában

Canon à 3 Voc. in Subdiapason post Minimam. / Sicut locutus, alio modo. Coral in Basso pedaliter

The musical score is written for three voices and basso continuo. It is in C major and 4/4 time. The first system consists of three staves: the top staff is the Soprano part, the middle staff is the Alto part, and the bottom staff is the Basso Continuo. The second system also consists of three staves: the top staff is the Soprano part, the middle staff is the Alto part, and the bottom staff is the Basso Continuo. The score is in C major and 4/4 time. The first system shows the vocal parts and the basso continuo. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns.

A felhasznált kották bibliográfiája

Scheidt műveinek kiadásai:

- SSW *Samuel Scheidts Werke*. Hrsg. und bearb. von Gottlieb Harms und Christhard Mahrenholz und andere. 16 Bde. Bde. 1-13., Hamburg, 1923-1965.; Bde. 14-16. Leipzig, 1971-1981.
- SSW 6/1 Scheidt, Samuel: *Tabulatura nova I*. Hrsg. von Christhard Mahrenholz. 4. Auflage. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1979. (Samuel Scheidt Werke, 6/1.)
- SSW 6/2 Scheidt, Samuel: *Tabulatura nova II*. Hrsg. von Christhard Mahrenholz. 4. Auflage. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1979. (Samuel Scheidt Werke, 6/2.)
- SSW 7 Scheidt, Samuel: *Tabulatura nova III*. Hrsg. von Christhard Mahrenholz. 3. Auflage. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1978. (Samuel Scheidt Werke, 7.)
- SSW 9 Scheidt, Samuel: *Geistliche Konzerte II*. Hrsg. von Adam Adrio. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1960. (Samuel Scheidt Werke, 9.)
- SSW 10 Scheidt, Samuel: *Geistliche Konzerte III*. 2. Halbband. Hrsg. von Adam Adrio. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1964. (Samuel Scheidt Werke, 11.)
- SSW 11 Scheidt, Samuel: *Geistliche Konzerte III*. 2. Halbband. Hrsg. von Adam Adrio. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1964. (Samuel Scheidt Werke, 11.)
- SSW 12 Scheidt, Samuel: *Geistliche Konzerte IV*. Hrsg. von Erika Gessner. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1965. (Samuel Scheidt Werke, 12.)
- SSW 14 Scheidt, Samuel: *Concertus sacri I-VI*. Hrsg. von Hans Grüß. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1971. (Samuel Scheidt Werke, 14.)
- SSW 15 Scheidt, Samuel: *Concertus sacri VI-XII*. Hrsg. von Hans Grüß. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1976. (Samuel Scheidt Werke, 15.)
- TN 1 Scheidt, Samuel (1587-1654): *Tabulatura nova I*. Hrsg. von Harald Vogel. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1994.
- TN 2 Scheidt, Samuel (1587-1654): *Tabulatura nova II*. Hrsg. von Harald Vogel. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1999.
- TN 3 Scheidt, Samuel (1587-1654): *Tabulatura nova III*. Hrsg. von Harald Vogel. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2002.

Egyéb kiadások:

- CANTIONAL 1627 Schein, Johann Hermann: *Cantional oder Gesangbuch Augsburger Konfession 1627*. Hrsg. von Adam Adrio. Kassel usw., Bärenreiter, 1965. (Johann Hermann Schein. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, 2.)
- CMM 12/2 Gabrieli, Giovanni: *Opera omnia*. Ed. Denis Arnold. Volume 2. Motetta. Sacrae Symphoniae (1597). Rome, American Institute of Musicology, 1959. Corpvs Mensvraibilis Mvsicæ, 12/2.)
- CMM 12/3 Gabrieli, Giovanni: *Opera omnia*. Ed. Denis Arnold. Volume 3. Motetta. Sacrae Symphoniae (1615). Rome, American Institute of Musicology, 1962. Corpvs Mensvraibilis Mvsicæ, 12/3.)
- CMM 12/4 Gabrieli, Giovanni: *Opera omnia*. Ed. Denis Arnold. Volume 4. Motetta. Sacrae Symphoniae (1615). Rome, American Institute of Musicology, 1965. Corpvs Mensvraibilis Mvsicæ, 12/4.)
- CMM 12/5 Gabrieli, Giovanni: *Opera omnia*. Ed. Richard Charteris. Volume 5. Motetta. Sacrae Symphoniae (1615). Neuhausen, American Institute of Musicology, 1996. Corpvs Mensvraibilis Mvsicæ, 12/5.)
- DDT I/23 *Ausgewählte Werke von Hieronymus Prætorius*. Hrsg. von hugo Leichtentritt. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1905. (Denkmäler Deutscher Tonkunst, 1. Folge, 23.)
- GA 1 Prætorius, Michael: *Musæ Sioniae I (1605)*. Hrsg. von Rudolf Gerber. Wolfenbüttel-Berlin, Georg Kallmeyer Verlag, 1928. (Gesamtausgabe der musikalische Werke von Michael Prætorius, 1)
- GA 5 Prætorius, Michael: *Musæ Sioniae V (1607)*. Hrsg. von Friedrich Blume und Hans Költsch. Wolfenbüttel, Mösel Verlag, o. J. (Gesamtausgabe der musikalische Werke von Michael Prætorius, 5.)
- GA 10 Prætorius, Michael: *Musarum Sionarum Motectæ et Psalmi Latini, (1607)*. Hrsg. von Rudolf Gerber. Wolfenbüttel, Mösel Verlag, o. J. (Gesamtausgabe der musikalische Werke von Michael Prætorius, 10.)
- GA 14 Prætorius, Michael: *Megalynodia Sionia, 1611*. Hrsg. von Hermann zenck. Wolfenbüttel-Berlin, Georg Kallmeyer Verlag, 1934. (Gesamtausgabe der musikalische Werke von Michael Prætorius, 14.)
- GA 16 Prætorius, Michael: *Urania (1613)*. Hrsg. von Friedrich Blume. Wolfenbüttel, Mösel Verlag, o. J. (Gesamtausgabe der musikalische Werke von Michael Prætorius, 16.)

- GA 17 Prætorius, Michael: *Polyhymnia caduceatrix et panegirica* (1619). Hrsg. von Wilibald Gurlit. Wolfenbüttel, Möseler Verlag, o. J. (Gesamtausgabe der musikalische Werke von Michael Prætorius, 17.)
- GA 19 Prætorius, Michael: *Puericinium* (1621). Hrsg. von Max Schneider. Wolfenbüttel, Möseler Verlag, o. J. (Gesamtausgabe der musikalische Werke von Michael Prætorius, 19.)
- MALIPIERO 14 Monteverdi, Claudio: *Vespro della beata vergine da concerto composto sopra canti fermi sex vocibus et sex instrumentis*. A cura di Gian Francesco Malipiero. Wien, Universal-Edition, s. a. (Tutte le opere di Claudio Monteverdi, 14.)
- MALIPIERO 15 Monteverdi, Claudio: *Selva morale e spirituale*. A cura di Gian Francesco Malipiero. Wien, Universal-Edition, 1967. (Tutte le opere di Claudio Monteverdi, 15.)
- NBA II/3 Bach, Johann Sebastian: *Magnificat*. Hrsg. von Alfred Dürr. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1955. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II. Bd. 3.)
- NSA 7 Schütz, Heinrich: *Zwölf Geistliche Gesänge*. Hrsg. von Konrad Ameln. Kassel, Bärenreiter, 1988. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, 7.)
- NSA 15 Schütz, Heinrich: *Symphoniæ sacræ* II. Nr. 1-12. Hrsg. von Werner Bittinger. Kassel, Bärenreiter, 1964. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, 15.)
- NSA 39 Schütz, Heinrich: *Der Schwanengesang*. Hrsg. von Wolfram Steude. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, 39.)
- OPELLA 1626 Schein, Johann Hermann: *Opella nova. Ander Theil Geistlicher Konzerten 1626*. Hrsg. von Walter Werbeck. Kassel usw., Bärenreiter, 1986. (Johann Hermann Schein. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, 5.)
- SGA Schütz, Heinrich: *Gesammelte Motetten, Konzerte, Madrigale und Arien*. Fünfte Abtheilung. Hrsg. von Heinrich Spitta. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1927. (Sämtliche Werke, 18 Suppl. 2)
- VESPRO Monteverdi, Claudio: *Vespro della beata vergine da concerto composta sopra canti fermi*. Hrsg. von Gottfried Wolters. Wolfenbüttel und Zürich, Möseler Verlag, 1966.

Bibliográfia

- ADRIO 1949 ADRIO, Adam: Baryphonus, Henricus. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrsg. von Friedrich Blume. 1. Ausg. 1. Bd. Kassel, Bärenreiter, 1949. Sp. 1350-1355.
- AMELN 1941 AMELN, Konrad: *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*. Nach den Quellen hrsg. v. Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz u. Wilhelm Thomas unter Mitarb. v. Carl Gerhardt. [Mit Noten.] Band 1, Teilband 1. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1941. 58*-64*. p.
- BÁRDOS 1982 BÁRDOS Kornél: Adatok a kassai „városi trombitások” történetéhez. In *Zenatudományi dolgozatok, 1982*. Budapest, MTA ZTI, 1982. 75-84. p.
- BÁRDOS 1983 BÁRDOS Kornél: Újabb szempontok a magyarországi toronyzenészek történetének kérdéséhez. In *Zenatudományi dolgozatok 1983*. Budapest, MTA ZTI, 1983. 103-109. p.
- BLANKENBURG and GOTTWALD 2001 BLANKENBURG, Walter and GOTTWALD, Clytus: Gesius, Bartholomäus. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Second Edition. Volume 9. Oxford, Oxford University Press, 2001. p.773-774.
- BLUME 1965 BLUME, Friedrich: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Kassel usw., Bärenreiter-Verlag, 1965.
- BRADSHAW 2001 BRADSHAW, Murray C.: Falsobordone. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Second Edition. Volume 8. Oxford, Oxford University Press, 2001. p. 538-539.
- BRAUN 1981 BRAUN, Werner: *Die Musik des 17. Jahrhunderts*. Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft; Bd. 4)
- BREIG 2006 BREIG, Werner: Schütz, Heinrich. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrsg. von Ludwig Finscher. 2. Ausg. Personenteil, Band 15. Kassel, Bärenreiter, 2006. Sp. 358-409.

- BROCKHAUS RIEMANN 1979
BROCKHAUS RIEMANN: *Musiklexikon in zwei Bänden*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Bd. 2. Wiesbaden, F. A. Brockhaus, 1979. S. 533-534.
- BUKOFZER 1947
BUKOFZER, Manfred: *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*. New York, W. W. Norton and Company, 1947.
- DOCHHORN 2005
DOCHHORN, Hendrik: Scheidt, Samuel. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrsg. von Ludwig Finscher. 2. Ausg. Personenteil, Band 14. Kassel, Bärenreiter, 2005. Sp. 1217-1250.
- DÜRR 1955
DÜRR, Alfred: *Kritischer Bericht zur „Neuen Bach-Ausgabe“ Serie II, Band 3*. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1955.
- EBERL 1995
EBERL, Kathrin: Halle. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrsg. von Ludwig Finscher. 2. Ausg. Sachteil, Band 3. Kassel, Bärenreiter, 1995. Sp. 1739-1750.
- FENLON 2002
FENLON, Iain: Gabrieli, Giovanni. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrsg. von Ludwig Finscher. 2. Ausg. Personenteil, Band 7. Kassel, Bärenreiter, 2002. Sp. 349-364.
- FORCHERT 1996
FORCHERT, Arno: Das Vokalkonzert. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrsg. von Ludwig Finscher. 2. ausg. Sachteil, Band 5. Kassel, Bärenreiter, 1996. Sp. 632-642.
- FORCHERT 2005
FORCHERT, Arno: Prætorius, Michael. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrsg. von Ludwig Finscher. 2. Ausg. Personenteil, Band 13. Kassel, Bärenreiter, 2005. Sp. 884-892.
- GECK 1961
GECK, Martin: J. S. Bachs Weihnachts-Magnificat und sein Traditionszusammenhang. In *Musik und Kirche*. 31, 1961, S. 257-266.
- GESSNER 1961
GESSNER, Erika: *Samuel Scheidts Geistliche Konzerte. Ein Beitrag zur Geschichte der Gattung*. Berlin, Merseburger, 1961. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft; 2).

- GRÜB 1989 GRÜB, Hans: Die italienische Manier bei Samuel Scheidt. In *Samuel Scheidt. Wirkungskreis. Persönlichkeit. Werk.* (Bericht Scheidt-Konferenz Halle 1987). Hrsg. Gert Richter. Halle (S.), Händel-Haus, 1989. S. 47-50. (Schriften des Händel-Hauses in Halle)
- HERL 2004 HERL, Joseph: *Worship Wars in Early Lutheranism. Choir, Congregation, and Three Centuries of Conflict.* New York, Oxford University Press, 2004.
- ILLING 1936 ILLING, Carl-Heinz: *Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jahrhunderts.* Wolfenbüttel-Berlin, Georg Kallmeyer Verlag, 1936. S. 22. (Kieler beartarte zur Musikwissenschaft, 3.)
- IRTENKAUF 1956 IRTENKAUF, Wolfgang: Bachs „Magnificat“ und seine Verbindung zu Weihnachten. In *Musik und Kirche.* 26, 1956, S. 257-259.
- KIRSCH 1961 KIRSCH, Winfried: Die Verbindung von Magnificat und Weihnachtliedern im 16. Jh. In *Festschrift H. Osthoff.* Hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht/H. Hücke. Tutzing, 1961. S. 61-74.
- KOCH 2000 KOCH, Klaus-Peter: *Samuel-Scheidt-Werke-Verzeichnis* (SSWV). Hrsg. von Klaus-Peter Koch. Wiesbaden, usw. Breitkopf und Härtel 2000.
- KREYSZIG 2006 KREYSZIG, Walter: „Ich bleibe bey der reinen alten Composition und reinen Regeln“. Zu den *Magnificat-cum laudibus* Vertonungen (SSWV 299, 309 und 313) in den *Geistlichen Konzerten*, Teil III (Halle 1635) von Samuel Scheidt. In *Samuel Scheidt (1587-1654) Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Konferenz am 5. und 6. November 2004 im Rahmen der Scheidt-Ehrung 2004 in der Stadt Halle und über das Symposium in Creuzburg zum 350. Todesjahr, 25-27. März 2004.* Hrsg. von Konstanze Musketa und Wolfgang Ruf u. a. Halle, Händel-haus, 2006. S. 95-134. (Schriften des Händel-Hauses in Halle, 20.)
- LEOPOLD 2004 LEOPOLD, Silke: Monteverdi. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Hrsg. von Ludwig Finscher. 2. Ausg. Personenteil, Band 12. Kassel, Bärenreiter, 2004. Sp. 389-421.
- MAHRENHOLZ 1924 MAHRENHOLZ, Christhard: *Samuel Scheidt. Sein Leben und Werk.* Leipzig, Breitkopf und Härtel 1924. (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzel-darstellungen, 2.)

- MAHRENHOLZ 1954 MAHRENHOLZ, Christhard: Einführung. In *Samuel Scheidt Werke. Band VII Tabulatura nova Teil III*. hrsg. von Christhard Mahrenholz. 3. Auflage. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1978. Leipzig, 1954. S. <7>-<41>. (Samuel Scheidt Werke, 7.)
- MAHRENHOLZ 1963 MAHRENHOLZ, Christhard: Scheidt, Samuel. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. von Friedrich Blume. 1. Ausg. Bd, 11. (1963), Sp. 1627-1640.
- MIZSEI 2010 MIZSEI Zoltán: *Falsobordone. Többszólamú reneszánsz zsolttárlónusok*. Szerk. Mizsei Zoltán. Hn., MTA-TKI — Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport és a Magyar Egyházzene Társaság, 2010. 3-5. p.
- ROEDER 2000 ROEDER, Michael Thomas: *Das Konzert*. Hn., Laaber-Verlag, 2000. 15-21. p. (Handbuch der musikalischen Gattungen, 4.)
- SCHWAB 2001 SCHWAB, Heinrich Wilhelm: Stadtpfeifer. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Second Edition. Volume 24. Oxford, Oxford University Press, 2001. p. 252-254.
- SERAUKY 1935 SERAUKY, Walter: *Musikgeschichte der Stadt Halle*. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts. Halle/Saale, Berlin, Buchhandlung des Waisenhauses GmbH., 1939. (Beiträge zur Musikforschung, 1)
- SERAUKY 1939 SERAUKY, Walter: *Musikgeschichte der Stadt Halle*. Bd. 2/1: Von Samuel Scheidt bis in die Zeit Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs. Halle/Saale, Berlin, Buchhandlung des Waisenhauses GmbH., 1939. (Beiträge zur Musikforschung, 6)
- STEPHENSON and HOLMAN 2001 STEPHENSON, Kurt and HOLMAN, Peter: Brade, William. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Second Edition. Volume 4. Oxford, Oxford University Press, 2001. p. 174-175.
- VOGEL 1994 VOGEL, Harald: Einleitung. In *Samuel Scheidt. Tabulatura nova*. Bd. 1. Hrsg. von Harald Vogel. Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1994. S. 3-5.
- VOGEL 2002a VOGEL, Harald: Zu Gebrauch und Struktur der liturgischen Sätze. In *Samuel Scheidt. Tabulatura nova*. Bd. 3. Hrsg. von Harald Vogel. Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 2002. S. 182-188.

- VOGEL 2002b VOGEL, Harald: Zur Registrierungspraxis. In *Samuel Scheidt. Tabulatura nova*. Bd. 3. Hrsg. von Harald Vogel. Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 2002. S. 188-190.
- WERBECK und THEIS 2005 WERBECK, Walter und THEIS, Claudia: Schein, Johann Hermann. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrsg. von Ludwig Finscher. 2. Ausg. Personenteil, Band 14. Kassel, Bärenreiter, 2005. Sp. 1250-1263.
- ZAHN 1963 ZAHN, Johannes: *Deutschen evangelischen Kirchenlieder*. Reprographischer Neudruck der Ausgabe Gütersloh 1889. Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1963.

DLA doktori értekezés tézisei

Varga László

Samuel Scheidt vokális és billentyűs Magnificat-feldolgozásai

Témavezető: Kamp Salamon

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

Budapest

2011

1. A kutatás előzményei

A Samuel Scheidttel foglalkozó kiterjedt irodalomban több kutató utal rá, hogy a komponista életművében a Magnificat-feldolgozások különleges helyet foglalnak el. Egyfelől a Mária hálaénekére írt kompozíciókat megtaláljuk Scheidt jelentős concerto-gyűjteményeiben, a *Concertus sacribus* és a *Geistliche Konzerte* 3. és 4. kötetében, továbbá az orgonára, illetve billentyűs hangszerre szánt *Tabulatura nova* több szempontból jelentős sorozatának 3. kötetében.¹ Másfelől a Magnificat-kompozíciókban alkalmazott kompozíciós eljárások is jellemzőek. Mahrenholz arra hívja fel a figyelmet, hogy a korálvariáció típusának e műfajban a legnagyobb aránya a vokális és a billentyűs darabokban egyaránt.² Gessner pedig azt emeli ki, hogy a *Geistliche Konzerte* kötetekben feldolgozott Magnificat-versek több, mint fele épül érintetlen cantus firmusra.³

Eleinte Scheidt concertóival szerettem volna foglalkozni. Ám a *Geistliche Konzerte* kötetének végiglapozásakor szembesültem a német és latin nyelvű versek beillesztésével létrehozott tropizált Magnificatokkal. Azonnal felmerült a kérdés: mi köti össze Scheidt műveit Bach *Magnificatjának* első változatával, amelyben szintén

¹ KREYSZIG 2006, 104. p.

² MAHRENHOLZ 1924, 93. p.

³ GESSNER 1961, 70. p.

találunk beillesztett verseket? A két szerző műveit összekötő hagyomány tekintetében a Scheidt-irodalom csak arra utal, hogy régi szokáshoz kapcsolódik. Gessner csak érintőlegesen foglalkozik a canticum-feldolgozásokkal, míg Kreyszig a tropizált Magnificatokat az örökölt és divatos kompozíciós eljárások tekintetében vizsgálja.

A *Concertus sacri* kötetéről a *Geistliche Konzerte* és a *Tabulatura nova* javára általában kevesebbet értekeznek a kutatók. Az itáliai stílusnak a Scheidt műveire gyakorolt hatását, bár evidensnek tekintik, kevésbé részletezik.⁴

Dolgozatomban arra is választ kerestem, hogyan alkalmazták a liturgiában a vokális-instrumentális concerto-zenét. Bár a Halle istentiszteleti életével foglalkozó fejezet messze túlmegy a Magnificatot magában foglaló vesperás bemutatásán, mégis tanulságokkal szolgál az istentisztelet zenei tételeinek, előadói szervezetének kialakításával és a hagyományokhoz való ragaszkodással kapcsolatban. A *Concertus sacri* Magnificatjainak bemutatásával igyekeztem azt is vázolni, mi az, amiben Scheidt kapcsolódik az itáliai stílushoz és milyen egyedi eszközökkel formálta meg kompozícióit. Végül szerettem volna bemutatni azt a hagyományt, amelybe a tropizált Magnificatok kapcsolódnak.

2. Források

Scheidt műveinek vizsgálatához elsődleges forrásként a szerzői összkiadás állt rendelkezésemre.⁵ Ennek köteteit részben a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem könyvtárában, részben Bécsben az Österreichische Nationalbibliothek zenei gyűjteményében találtam meg.

Hasonlóképpen a concertáló stílus kialakulásában és megszilárdulásában jelentős szerepet játszó komponisták — Giovanni Gabrieli, Michael Praetorius, Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz — összkiadásait tanulmányoztam Magnificat-kompozícióik feltérképezésére.

A 16-17. századi német protestáns istentisztelet megismeréséhez Blume átfogó munkája az evangélikus egyházzene történetéről és Herl értekezése nyújtott segítséget.⁶ Halle istentiszteleti életével kapcsolatban Mahrenholz Scheidt-monográfiájára és Seraukynak a város zenetörténetét bemutató munkája első két kötetére támaszkodtam.⁷

⁴ MAHRENHOLZ 1924; SERAUKY 1939; GRÜB 1989.

⁵ *Samuel Scheidts Werke*. Hrsg. und bearb. von Gottlieb Harms und Christhard Mahrenholz und andere. 16 Bde. Bde. 1-13., Hamburg, 1923-1965.; Bde. 14-16. Leipzig, 1971-1981.

⁶ BLUME 1965 és HERL 2004.

⁷ MAHRENHOLZ 1924, SERAUKY 1935 és 1939.

Scheidt stílusával kapcsolatban Mahrenholz és Serauky művein kívül Gessner disszertációjából,⁸ Kongress-Berichte írásaiból tájékozódtam, míg a tropizált Magnificat hagyományával kapcsolatban a *Musik und Kirche* című folyóirat cikkei ismertettek meg.

3. Módszer

Halle istentiszteleti életének bemutatásában az általános német gyakorlat vonásait és az egyedi jellegzetességeket igyekeztem vázolni.

Scheidt Magnificatjaiban a szerkesztési eljárásokat és a művek felépítését vizsgáltam és a kompozíciós típusokon belüli változatosságot. Ehhez kapcsolódva mutatok be néhány zenei elemet, amely a szöveg kifejezését szolgálja.

A tropizált Magnificatok esetében a beillesztett szövegeket amennyiben a Magyarországon használatos protestáns énekeskönyvekben nincs magyar fordításuk, eredeti nyelven közöltem. A tropusok teljes szövegének leírásával arra törekedtem, hogy bemutassam, hogyan válnak azok a canticum bibliai szövegének egy-egy ünnephez kapcsolódó értelmezésévé.

4. Eredmények

A hallei istentiszteleti rendet Justus Jonasnak, Luther munkatársának vázlatára alapozták a város reformátorai. Ezért Luther liturgiára vonatkozó elvei közvetlenül érvényesültek a város rendtartásában. Így a latin nyelvű liturgikus énekekhez a 17. század végéig ragaszkodtak, mint ahogy bizonyos liturgikus tételekhez is (szekvencia, litánia), amelyek Németország más városaiban hamarabb kikoptak a gyakorlatból.

Az egyházi év gondosan kialakított énekrendjébe illeszkedett a többszólamú zenélés is, amelynek a liturgikus tételek alternatív előadásában éppúgy nagy szerepe volt, mint önállóan a „Musik” előadásában.

Hasonló gondossággal alakították ki az egyházzene előadói szervezetének munkáját is. A három főtemplom liturgikus zenéjét a kántorok a latin gimnázium egyszólamban éneklő Kurrenda-kórusaival és a tehetségesebb diákokból összeállított, a többszólamú éneklésre alkalmas kantórátussal (Kantorey) látták el. A figurális zene előadásában hozzájuk kapcsolódtak a városi zenészek, a Stadtpfeiferek. Az istentiszteletekre próbával, „exercitium musicummal” készültek. Ugyanabban a templomban minden harmadik vasárnap került sor figurális zenére. Amikor a Kurrenda-kórus énekelt, az orgonista többszólamú játéka tehetette ünnepélyesebbé az alternatív zenélést. Scheidtnak udvari

⁸ GESSNER 1961.

10.18132/LFZE.2012.16

karmesterként és városi zeneigazgatóként alkalma nyílt arra, hogy a rendelkezésére álló kantorátussal, képzett hangszeres és énekes muzsikussal előadhassa concertáló zenéjét. A *Concertus sacri* nagyszabású Magnificat-kompozíciói — mint Velencében — az egyházi év kiemelkedő ünnepeinek pompáját emelte.

A *Geistliche Konzerte* tropizált Magnificatjai a szövegbeillesztések miatt kifejezetten a három főünnephez kötődnek. A Kindelwiegen középkori eredetű és a protestánsoknál a 18. századig tartó népszokásához kapcsolódott a latin és német karácsonyi énekek beszúrása a Magnificat-versek közé. Scheidt kortársaival ellentétben húsvéti és pünkösdi Magnificat-tropust is létrehozott, amelyekben egyedi szövegválasztásai teszik lehetővé a canticum szövegének sajátos értelmezését és ezzel együtt a zenei eszközök kialakítását.

Scheidt az egyedien kialakított Magnificat-kompozíciókban a concertáló stílust az érintetlen cantus firmus és a zsoltártónusból képzett ellenszólamok következetes és igen változatos használatával kapcsolta össze. Ennek előképét Monteverdi *Vespro della beata Vergine* című kompozíciójában láthatjuk, a német kortársaknál nem találunk példát ilyen következetességre. A versről versre, vagy a strófán belül változó kompozíciós eljárások teszik lehetővé, hogy egy-egy szöveg a különböző megzenésítések által különös hangsúlyt nyer.

A *Tabulatura nova* III. kötetében, amely a korszak legterjedelmesebb liturgikus orgonaműveket tartalmazó gyűjteménye, Scheidt a latin Magnificat énekléséhez szolgáló összes tónust feldolgozta, beleértve a tonus peregrinust is. A korálvariáció elve és a cantus firmus-használat ezekben a kompozíciókban még szilárdabb egységesítő erőnek bizonyulnak, mint a concertókban.

Abstract of the DLA Thesis

László Varga

The musical settings of the Magnificat by Samuel Scheidt for voices and keyboard

Supervisor: Salamon Kamp

The Liszt Academy of Music

Doctoral School of Arts and Cultural History no. 28

Budapest

2011

1. Preliminaries

A lot of researchers point out in connection with Samuel Scheidt that the musical settings of the Magnificat are very significant in the composer's oeuvre. The musical settings of the Magnificat can be found in Scheidt's important collections of concertos in the *Concertus sacri* and the 3rd and 4th volume of *Geistliche Konzerte* and *Tabulatura nova* written for the organ and the keyboard.¹ The techniques of composition in these musical settings are typical. Mahrenholz emphasizes that in the vocal and keyboard compositions mostly this type of choral variation is dominating in this field of music.² Gessner points out that more than half of the Magnificat-verses in the volumes of *Geistliche Konzerte* were built on intact cantus firmus.³

Firstly I wanted to deal with the concertos of Scheidt. While I was studying the volumes of *Geistliche Konzerte* I found the Magnificats cum laudibus created with the help of the German and the Latin verses. I was wondering what can

¹ KREYSZIG 2006, 104. p.

² MAHRENHOLZ 1924, 93. p.

³ GESSNER 1961, 70. p.

the connection be between the works of Scheidt and the first variation of Bach's *Magnificat* where we can also find tropes. The tradition of linking the works of the two composers suggests that both of them can be connected to an ancient custom. Gessner did not go thoroughly into the musical settings of the *Magnificat* deeply. Kreyszig searches them only in connection with the inherited and fashionable compositional techniques.

The researchers write less about the volume of *Concertus sacri* than *Geistliche Konzerte* and *Tabulatura nova*. The influence of the Italian style for Scheidt is considered to be evident but has not been described in details yet.⁴

I was studying not only the church services, music in Halle and the vesper but also the other parts of the church services, the people performing them and the tradition. By dealing with the *Magnificats* of *Concertus sacri* I emphasize how Scheidt can be connected to the Italian style and how uniquely he used to compose his music. Finally I want to demonstrate the tradition in connection with the tropical *Magnificats*.

⁴ MAHRENHOLZ 1924; SERAUKY 1939; GRÜB 1989.

2. Sources

The primary source I relied on was *Collected Works* of Samuel Scheidt.⁵ I found the volumes of this in the library of The Liszt Academy of Music and in the music section of the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna.

To find more information about the *Magnificat*-compositions I was also studying the *Collected Works* of Giovanni Gabrieli, Michael Praetorius, Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz because they played an important role in creating and establishing the „stile concertato”.

To get to know the German protestant church service in the 16th-17th century I relied on Blume's and Herl's books.⁶ In connection with the church service in Halle I used Mahrenholz's book about Scheidt and the first two volumes of Serauky's book.⁷ Not only Mahrenholz's and Searuky's books, but also Gessner's dissertation⁸ and Kongress-Bericht's work were the sources of information to get to

⁵ *Samuel Scheidts Werke*. Hrsg. und bearb. von Gottlieb Harms und Christhard Mahrenholz und andere. 16 Bde. Bde. 1-13., Hamburg, 1923-1965.; Bde. 14-16. Leipzig, 1971-1981.

⁶ BLUME 1965 and HERL 2004.

⁷ MAHRENHOLZ 1924, SERAUKY 1935 and 1939.

⁸ GESSNER 1961.

know the style of Scheidt. In order to study the tradition of Magnificat cum laudibus I was reading the articles of *Musik und Kirche*.

3. Methods of Analysis

Introducing the church services in Halle I emphasize both the general German and the unique features.

I was studying the techniques of composition, the structure of them, and the variety within the composition-types. In connection with these I also show some of the musical motifs which illustrate the text.

In case of the Magnificat cum laudibus the language of the texts is the original, if there is no Hungarian translation in the protestant hymn books used in Hungary. Writing the entire texts of the tropes my aim was to demonstrate how they become explanations of the canticles connected to holidays.

4. Results

In Halle the priests used the church service by Justus Jonas, a colleague of Luther. In the church order of the town the theories of Luther were dominating. So they insisted on singing Latin liturgical songs until the end of the 17th century. In other towns of Germany these disappeared earlier.

They created the order of the songs very carefully. Polyphonic music fitted into this. Polyphonic music played an important part in alternatim practice and performing „Musik”.

They established the structure of the church music work in details. The music of the three main churches was provided by the Kurrenda choirs of the local Latin school and the Kantorey. The Kurrenda choirs used to sing choraliter. The Kantorey used to sing figural. It consisted of the more talented students. While performing figural music the local musicians called Stadtpfeifers joined them. They rehearsed for the church services by „exercitium musicum”. Every 3rd Sunday they played figural music in the same church. When the Kurrenda choir sang choraliter the organist played figural.

10.18132/LFZE.2012.16

Scheidt was the Hofkapellmeister and the Director der Music. He had the opportunity to conduct his concerto music by the help of well-trained musicians and singers. Like in Venice the important church holidays were made more spectacular by performing these many-voiced Magnificat-compositions of the *Concertus sacri*.

The Magnificats cum laudibus of the *Geistliche Konzerte* are connected to the three main church holidays. Singing the Latin and German Christmas carols among the Magnificat-verses was because of a custom called Kindelwiegen. This medieval custom lasted until the 18th century in the protestant church. Opposing his contemporaries Scheidt composed Magnificats cum laudibus about Easter and Pentecost. He was unique in this field.

Scheidt connected the stile concertato to the technique of cantus firmus. He was very consequent in this. The foregoer of this can be found in Monteverdi's Vespro della beata Vergine. The German contemporaries didn't do this. The compositional techniques varied from verse to verse or within a verse emphasize that one text is together with different music.

In the 3rd volume of *Tabulatura nova* Scheidt composed all tones used for singing Latin Magnificat including tonus peregrinus. This is the longest collection of liturgical organ works during that time. The theory of coral variation and the using of cantus firmus are stronger in this volume than in the concertos.